

## К вопросу о музыкальной эстетике В.В. Кандинского

Известно, что стройность музыкальной теории, принципы и законы композиторского творчества вызывали у апологета беспредметной живописи Василия Васильевича Кандинского определённую профессиональную зависть и желание навести порядок в теории изобразительного искусства. Художник неоднократно заявлял об этом, подвергая критике неопределённость и неразработанность современной теории искусства. На сложение его теории и художественной практики ощутимое влияние оказала музыка.

Развитие теоретических принципов новой живописи сопровождалось постоянным обращением Кандинского к различным музыкальным композиционным приемам и категориям. Таким, как симфонизм и мелодизм, полифония, диссонанс, консонанс, длительность, временной фактор. Для выражения своих теоретических определений мастер часто использовал музыкальную терминологию. При исследовании основных элементов живописи (цвет, форма, линия, точка) особая роль отводилась отождествлению музыкальных и живописных понятий.

Попытаемся проследить связь Кандинского с миром музыки и охарактеризовать его музыкальную эстетику.

Знакомство с музыкой у художника произошло ещё в детстве. По словам самого мастера, огромное, неизгладимое влияние на все его развитие оказала старшая сестра матери Елизавета Ивановна Тихеева. Именно ей он был обязан зарождением любви к музыке. Кандинский скажет об этом в своей автобиографической работе «Ступени»<sup>1</sup>. Елизавете Тихеевой художник посвятит немецкий вариант своего первого теоретического трактата «О духовном в искусстве», в котором музыке уделялось существенное внимание.

Начальному музыкальному образованию предшествовало знакомство с азами живописи, в дальнейшем, занятия по двум направлениям шли параллельно. В десятилетнем возрасте Кандинский занимался рисунком с частным преподавателем, а позже, в гимназии, добавились уроки фортепиано и виолончели<sup>2</sup>. Насколько длительными были эти занятия, а также насколько успешными и результативными они являлись нам неизвестно. Судя по всему, это были частные уроки на дому. Во всяком случае, можно предположить, что юного Кандинского должны были привлекать эмоциональная сторона музыки и сам процесс исполнительства. Это соответствовало его впечатлительной натуре, на это указывают различные факты его биографии.

Кандинский не будет расставаться с музыкальным инструментом долгие годы. Известно, что и в зрелом возрасте он продолжал музицировать. Во

Кандинский В. Путь художника (Ступени). – М., 1918. – С. 10.

<sup>2</sup> Лакост М. К. Кандинский. – М., 1995. – С. 22.

времена студенчества Василий, кажется, предпочитал виолончель<sup>3</sup>, а оказавшись в Германии, отдавал предпочтение фисгармонии. Во всяком случае, во время своего пребывания в Мурнау, он любил музицировать. Габриэлла Мюнтер запечатлит его на одном из своих графических листов играющим на музыкальном инструменте.

По воспоминаниям Элизабет Макке, жены немецкого художника Августа Макке, Кандинский любил играть в их присутствии и это выглядело пафосно, хотя само исполнение не было безупречным. Друзья признавались, что в таких случаях еле сдерживали смех<sup>4</sup>. Сам художник считал себя дилетантом в музыке<sup>5</sup>, но видимо, процесс музыкального исполнительства настолько увлекал и захватывал его, что реальное восприятие себя и окружающего во время музицирования отступало для него на второй план. Дилетант, как правило, не осознаёт свой истинный уровень. В любом случае, игра на музыкальном инструменте доставляла определённое удовольствие художнику.

Совершенно очевидно, что существовала глубокая связь музыки с миром его душевных переживаний. Это раскрывается в словах самого Кандинского, написанных им в 1907 году, в период выхода из душевного кризиса: «Я хочу быть в состоянии снова чувствовать ... Я не могу жить как слепой и глухой, после того как имел глаза и уши... Я становлюсь бесчувственным. И только музыка может спасти меня... Я должен слышать хорошую музыку. Это так меня стимулирует»<sup>6</sup>.

Вполне вероятно, что художник продолжал музицировать и по возвращении в Россию в 1915 – 1921 годах. В гостиной его дома в Долгом переулке стоял рояль. По воспоминаниям Александра Михайловича Родченко, чье «очарование» музыкой в тот период произошло не без участия Кандинского, инструмент не был простым атрибутом интерьера<sup>7</sup>.

У Кандинского было высоко развито индивидуально-интуитивное понимание музыки. На это красноречиво указывает оценка творчества известных композиторов, данная им в трактате «О духовном в искусстве». Бетховен, Вагнер, Дебюсси, Мусоргский, Скрябин, Шенберг – анализ постепенного проявления *нового духовного элемента*<sup>8</sup> в творчестве этих композиторов говорит об определённой музыкальной эрудиции Кандинского и наталкивает на мысль о том, что художник должен был обладать более

<sup>3</sup> Roedel Hans K., Benjamin Jean K. Kandinsky. – N.Y. 1979. – P. 18.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Hahl-Koch J. Kandinsky, Schonberg and their Parallel Experiments // Schonberg and Kandinsky. An historic encounter. – Hague, 1997. – P. 68.

<sup>6</sup> Hahl-Koch J. Kandinsky, Schonberg and their Parallel Experiments. – P. 73.

<sup>7</sup> Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записи. Письма. – М., 1982. – С. 157.

<sup>8</sup> В это определение художник, возможно, неосознанно вкладывал проявление в музыке черт постепенного отхода от тональных устоев в параллель нарастающей тенденции ухода от предметной реальности в живописи.



весомым образованием, чем простые частные уроки игры на виолончели и фортепиано гимназических времён.

Безусловный интерес живописец испытывал к творчеству Людвиг ван Бетховена. На страницах своего первого теоретического трактата Кандинский дал высокую оценку композитору и привел его в качестве примера высокого служения искусству. По мысли теоретика, фигура Бетховена одиноко возвышалась над суетным миром и провозглашала достоинство творца, способного раскрыть в звуках музыки духовный смысл мироздания. Недостигаемая для многих смертных бетховенская вершина на языке первоэлементов живописи представляла собой острую вершину треугольника. Именно форма треугольника, по представлению Кандинского, являлась символическим «изображением духовной жизни». Стоящий на вершине избранник, часто непонятый многими, был своего рода проводником между Богом и людьми.

Символично, что для Кандинского роль особого носителя и выразителя Духовности исполнял великий немецкий композитор. На музыку Девятой симфонии Бетховена художник планировал совместно с Л.Ф. Мясиным создать балет. Нотный фрагмент из Пятой симфонии Кандинский приведет на страницах своей теоретической работы 1926 года «Точка и линия на плоскости» в качестве визуальной иллюстрации сходства между линией и мелодией, точкой и звуком.

Из представителей мира музыки: композиторов, теоретиков, исполнителей, оказавших влияние на формирование творческой концепции художника, главной и отдельно стоящей фигурой несомненно является Рихард Вагнер. Он привлекал Кандинского и как композитор, и как мыслитель, и как реформатор сценического искусства. Особое влияние на мастера оказали эстетические взгляды композитора. Об идее Gesamtkunstwerk Кандинский неоднократно будет высказываться в своих публикациях: в «Ступенях», в «О духовном в искусстве», в «Сценической композиции».

Несмотря на критическое отношение к концепции Gesamtkunstwerk в целом, Кандинский не мог не согласиться с отдельными положениями теории Вагнера. Это касается особого положения музыки среди других участников сценического синтеза: «...из всех видов искусства ни одно не нуждалось по своей сути в такой мере в сочетании с другим, как музыка, потому что она подобна природной текучей стихии, разлитой между...другими видами искусства...»<sup>9</sup>. Такое «синтетическое» определение роли музыки было очень созвучно художнику.

Наверняка Кандинский задумывался и над вагнеровским определением звука как основного средства воздействия музыки: «звук – непосредственное выражение чувства, физическое же его местопребывание – в сердце, откуда исходит и куда возвращается ток крови. Благодаря слуху звук, идущий от

<sup>9</sup> Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. – М., 1978. – С. 202.

сердечного чувства, достигает сердечного чувства...»<sup>10</sup>. Вспомним знаменитые слова Кандинского о том, что цвет это клавиша, глаз – молоточек, душа – многострунный рояль, а сам художник – рука, которая с помощью той или иной клавиши заставляет звучать людские души, приводит их в состояние душевной вибрации. Есть и другие, близкие эстетике Кандинского мысли Вагнера: «язык – сконцентрированная стихия голоса, слово – уплотнённая масса звука»<sup>11</sup>.

Большое влияние на художника оказали музыкальные сочинения мастера. Несмотря на порой противоположные оценки произведений Вагнера: от восторженного упоения «Лоэнгрином» на заре своих творческих открытий до более позднего, критического осмысления наследия выдающегося композитора<sup>12</sup> его музыка несомненно захватывала Кандинского, вызывая в нем сильную «внутреннюю вибрацию». Музыка Вагнера и его теория Gesamtkunstwerk послужили толчком, после которого для Кандинского последовал долгий путь постижения собственного предназначения в искусстве.

Творчество Вагнера имеет прямую причастность к выбору Кандинским пути художника. Речь идет о том необычайно ярком синестезическом переживании, которое он описал в «Ступенях». Нужно заметить, что обостренная образность цветозвуковых ассоциаций являлась постоянной спутницей музыкальных и живописных, зрительных впечатлений Кандинского на протяжении всей его жизни. В детстве выдавливание из тюбика масляных красок рождало у него ощущение музыкального звучания<sup>13</sup>. В годы студенчества Кандинский, сознавая свою неопытность, пытался перевести на холст «хор красок...врывающийся...в душу из природы...делал отчаянные усилия выразить всю силу этого звучания, но безуспешно»<sup>14</sup>.

Но наиболее сильное эмоциональное потрясение будущий художник испытал в Большом театре Москвы, во время посещения оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин», и хотя Кандинский не назвал точной даты этого события, все указывает на 1896 год<sup>15</sup>. Именно этот год стал для Василия Кандинского

<sup>10</sup> Там же. С. 162.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> «Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностность этой самой слабой оперы Вагнера. Другие же его оперы (как «Тристан», «Кольцо») еще долгие годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плену мое чувство критики». Цит. по: Кандинский В. Путь художника (Ступени). – М., 1918. – С. 19.

<sup>13</sup> «Временами мне чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождала особое музыкальное звучание. Мне слышалось иногда шипение смешиваемых красок». Цит. по: Кандинский В. Ступени. – М., 1918. – С. 34.

<sup>14</sup> Там же. С. 15.

<sup>15</sup> Существуют разные предположения насчет даты посещения художником этой оперы Вагнера. Б.М. Соколов предполагает, что это событие могло произойти в 1889 году в Петербурге, но более вероятным исследователь считает посещение спектакля художником в 1896 году в Москве. Аргументом в пользу этого варианта является соседство оперы с выставкой импрессионистов, проходившей в Москве в этом же году и «близкое» упоминание этих двух событий в «Ступенях» самим художником. См.: Соколов Б.М. Синий всадник у подножия Монсальванта. Вагнеровская тема у Кандинского в 1900–1910-х годах // Русский



переломным в жизненном и творческом отношении. Яркое музыкальное впечатление явилось ключом к давним вопросам творчества, которые до этого он тщетно пытался разрешить.

Чтобы лучше понять, какое впечатление произвел на Кандинского «Лознгрин», необходимо сопоставить этот эпизод с другими воспоминаниями из «Ступеней», что по времени предшествуют случаю с Вагнером, а именно – к его занятиям живописью во времена студенчества. Тогда одним из самых сильных и заветных желаний молодого живописца было передать на холсте образ Москвы, вернее, особый час московского заката: «написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника»<sup>16</sup>. Предвечерние впечатления от Москвы рождали у Кандинского большое эмоциональное переживание, были «радостью, потрясавшей до дна ...душу». В богатом воображении художника этот час представлялся подлинной симфонией цвета и звука<sup>17</sup>. Попытки передать это впечатление на полотне долгое время не увенчивались успехом, но в день, когда художник слушал в театре музыку Вагнера, он пережил «полное осуществление ... сказочной Москвы»<sup>18</sup>.

Эмоциональное воздействие музыки вызвало в воображении художника образы «бешенных, почти безумных линий» и явление «всех красок» перед глазами. Вероятно не надо искать какое-то конкретное место (фрагмент, сцену) оперы, которое могло произвести данный эффект. Думается, его и не было. Воздействие, скорее всего, происходило из общего духа музыки и, тем более, не было связано с какими-то реальными зрительными впечатлениями от декораций или действия на сцене. Представляется, что художник вообще мог слушать музыку с закрытыми глазами и сосредоточенно переживать свои внутренние живописные образы. Гораздо важнее заметить воздействие на Кандинского тембральной окраски музыки Вагнера. Звучание скрипок, глубоких басов и, особенно, духовых инструментов воплотило в его воображении «всю силу предвечернего часа».

Даже если большая часть описанных событий – только прекрасный художественный прием в духе поэтической образности, все равно главное остается: через музыку Вагнера Кандинский почувствовал возможность осуществления в живописи того, что прежде искал сам, но понимал смутно. Более того, случай с Вагнером стоит в одном ряду с другим важным событием, которое подтолкнуло художника к будущим открытиям – выставкой импрессионистов. Дискредитация предмета на полотне К. Монэ побудила к поиску нового языка живописи. Но если картина французского художника вызвала у Кандинского ощущение, что «частица моей Москвы – сказки...

авангард 1910-х–1920-х годов в европейском контексте. – М., 2000. – С. 92. Заметим также, что в русском издании «Ступеней» 1918 года художник прямо указывает на Большой Театр. См. указ. соч.: С. 18.

<sup>16</sup> В. Кандинский. Ступени. – М., 1918. – С. 13.

<sup>17</sup> Там же. С. 12-13.

<sup>18</sup> <sup>95</sup> Там же. С. 19.

живет на холсте»<sup>19</sup> – все-таки частица! – то в музыке Вагнера произошло полное осуществление мечты.

Известно, что вскоре после отмеченных событий Василий Кандинский окончательно решил прервать карьеру юриста и посвятить себя живописи. Будущие открытия забрезжили своими очертаниями. Можно сказать, что все дальнейшие поиски художника будут направлены на выявление логики этих личных озарений. Интерес к музыке всегда будет сопрягаться у него с интересом к цветозвуковой синестезии. В многочисленных контактах с музыкантами, композиторами, творческими единомышленниками достаточно ярко проявится эта линия музыкальности.

Вслед за Р. Вагнером, композиторами, стоящими «на пороге новой Духовности» названы К. Дебюсси, А. Шёнберг и А. Скрябин. Каждый из них оставил внушительный след в творческом сознании Кандинского, каждый сыграл определённую роль в формировании его художественной концепции.

Клод Дебюсси интересовал Кандинского, вероятно, как композитор-импрессионист, который создал новую звуковую гармонию и приблизил идею произведения. Гармония Дебюсси была отлична от классической и стала шагом вперед на пути движения искусства от логики к интуиции. Именно этот путь привлекал Кандинского в начале творческого поиска.

Немаловажным было и то, что Дебюсси по-своему осуществлял сближение музыки и живописи. Многие его произведения обладали «живописным колоритом» и имели названия, апеллирующие к зрительным цветовым и световым ассоциациям: «Девушка с волосами цвета льна», «Лунный свет», «Облака». Кандинский не мог пройти мимо этой стороны творчества музыканта. Наверняка он задумывался над взаимосвязью звучания и изобразительности у Дебюсси. По словам самого художника, творчество французского композитора свидетельствовало о том, как «различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи»<sup>20</sup>. Кандинский высоко ценил творчество музыканта. Он находил у К. Дебюсси выражение «внутренней ценности явления»<sup>21</sup> и отмечал влияние М. П. Мусоргского на французского композитора.

Модест Мусоргский был любимым композитором Василия Кандинского. Мусоргский имел непосредственное отношение к сближению музыкального и живописного образа. В 1928 году Кандинский осуществил постановку спектакля «Картинок с выставки» и посвятил этому событию свою статью «Модест Мусоргский: картинки с выставки». В своей сценической постановке фортепианной сюиты русского композитора Кандинский не пытался проиллюстрировать визуальными средствами музыку. Он скорее хотел выразить свое внутреннее интуитивное «прочтение» Мусоргского и

<sup>19</sup> Там же. С. 19.

<sup>20</sup> Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – С. 33.

<sup>21</sup> Там же.



«использовал формы, которые проплывали перед его глазами, когда он слушал музыку»<sup>22</sup>.

Среди русских композиторов-современников наиболее значимой фигурой для художника был, пожалуй, Александр Николаевич Скрябин. Не только новаторская музыка Скрябина привлекала Кандинского. Эстетические взгляды музыканта во многом перекликались со взглядами художника. Они оба пережили увлечение теософией Блаватской. Эстетические концепции Скрябина и Кандинского соединяли различные философские идеи эпохи. Идея Скрябина о духовном преобразовании человечества через искусство, где дух торжествовал над материей, переводя мир в иное состояние, была близка Кандинскому.

Творец-философ Скрябин представлял живое воплощение вагнеровского понятия «артистический человек», «который в высшем обладании своими возможностями раскрывает себя в высшей способности восприятия. В нем, непосредственно представляющем, объединяются искусства для совместного действия...»<sup>23</sup>. Эти слова прекрасно соотносились и с личностью самого Кандинского. В трактате «О духовном в искусстве» теоретик говорит о Скрябине как о человеке, приближающемся к новому искусству. Интересно, что Кандинский при этом не отводит ему большей роли в строительстве нового искусства, хотя сегодня эти два мастера кажутся нам намного ближе друг другу.

«Внутренняя суть» музыки Скрябина, его философия привлекали Кандинского, но стилистически композитор оставался для него еще в рамках так называемой «внешней, общепринятой красоты». Перед лицом надвигающегося авангарда утонченно-полетные гармонии Скрябина становились свидетельством вчерашнего дня. В одном из писем к Г. Мюнтер живописец замечал: «Мы (Гартман и я) слушали музыку Скрябина совсем недавно. Это действительно интересно, но это слишком красиво для меня»<sup>24</sup>.

В 1915 году, после известия о смерти композитора, Кандинский напишет в письме к Г. Мюнтер: «...умер Скрябин. Ужасная потеря!.. В октябре... состоятся четыре концерта его произведений (симфонии, Экстаз и Прометей) и я очень расстроен, что не смогу быть там»<sup>25</sup>. Кроме высокой эмоциональной оценки творчества русского композитора в этих словах содержится и отнюдь не поверхностный интерес художника к живому исполнению произведений Скрябина.

Внимание к Скрябину было обусловлено и интересом Кандинского к цветозвуковой синестезии. В одном из писем к Мюнтер художник писал о композиторе: «Он дал много идей о параллелях между музыкальными и световыми тонами, но, как я и предполагал, этого все еще недостаточно».

<sup>22</sup> Цит. по: Сарабянов Д.В., Автономова Н.В. Василий Кандинский. – М., 1994. – С. 156.

<sup>23</sup> Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. – М., 1978. – С. 242.

<sup>24</sup> Цит. по: Автономова Н. В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений // Авангард 1910-х–1920-х годов. Взаимодействие искусств. – М., 1998. – С. 111.

<sup>25</sup> Сарабянов Д. В., Автономова Н. В. Василий Кандинский. – М., 1994. – С. 140.

Кандинский хотел встретиться с композитором. В этом же письме он выражал свое желание: «Я очень хочу повидать его»<sup>26</sup>. К сожалению, встреча так и не состоялась.

Не только живое исполнение музыки и эстетические программы композиторов интересовали Кандинского, охваченного идеями создания нового искусства. Он пытался постигнуть законы музыкальной теории. В 1906 – 1907 годах, в период, когда происходило накопление и постепенное созревание его теоретических постулатов, художник интересовался литературой, посвященной вопросам музыкальной культуры. Об этом свидетельствует обширный библиографический список Кандинского университетской библиотеки Sainte – Genevieve. Он включал среди прочей литературы книги по истории и теории музыки<sup>27</sup>. В личной библиотеке художника в Париже сохранился экземпляр «Всеобщего учебника музыки» Адольфа Бернгарда Маркса издания 1893 года с пометками Кандинского и дарственной надписью Фомы Гартмана и его жены Ольги. Многочисленные авторские примечания в тексте трактата «О духовном в искусстве» 1912 года также свидетельствуют о «музыкальной» начитанности автора.

Тем не менее, многие факты подтверждают скорее начальный характер его музыкальных навыков. Например, его собственное признание Шёнбергу в том, что не всё в присланной книге<sup>28</sup> австрийского композитора ему понятно<sup>29</sup>. Кандинский сердился на себя за свою беспомощность осилить текст теоретических выкладок музыканта: «Это глупо и всегда меня сердит, но я не могу читать работы о музыке! Общепонятные вещи я прочитал в Вашей книге с большим удовольствием и тем тонким наслаждением, которое доставляют мне все Ваши работы. <...> Но что меня, как я уже говорил, сердит, это факт, что я не могу понять позитивной стороны Вашей книги. Как хотелось бы поговорить об этом с Вами!»<sup>30</sup>. Недостающие знания в области музыки Василий Кандинский черпал в живом и непосредственном общении с современниками: музыкантами, композиторами, музыковедами.

Исследователи единодушно называют близость творческих взглядов Василия Кандинского и Арнольда Шёнберга уникальным случаем в истории

<sup>26</sup> Цит. по: Автономова Н. В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений. – С. 111.

<sup>27</sup> Подземская Н. П. Понятие «bild» в формировании художественной теории Кандинского // Многогранный мир Кандинского. – М., 1998. – С. 84.

<sup>28</sup> Имеется в виду «Учение о гармонии» – теоретический труд А. Шёнберга о принципах атональной музыки.

<sup>29</sup> «...едва я уткнулся в книгу, как явился Гартман и силой забрал её у меня... Я зол на Гартмана и благодарен ему, так как он объяснил мне многое, чего я наверное бы не понял в Вашей книге. Мы говорили о ней часами. То, что я уже узнал, очень меня радует» – из письма В. Кандинского А. Шёнбергу от 13 января 1912 года. Цит. по: Г. Шохман. Параллели духа. Читая переписку А. Шёнберга с В. Кандинским // Советская музыка. – 1990. №7. – С. 74.

<sup>30</sup> Из письма В. Кандинского А. Шёнбергу от 22 августа 1912 года. – Арнольд Шёнберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. – М.: Пинакотека, 2001. – С. 100.



искусства. Их связывала многолетняя дружба и переписка. Известно, что инициатором отношений был Кандинский. Живописец решил познакомиться с австрийским композитором, после того, как услышал его музыку впервые, на концерте в Мюнхене, 1 января 1911 года<sup>31</sup>. Через две с половиной недели, 18 января Кандинский напишет письмо Шенбергу.

На афише знаменательного концерта была помещена небольшая выдержка из «Учения о гармонии» – трактата Шенберга. Композитор опубликует эту теоретическую работу, в которой он обосновал принципы атональной музыки в этом же 1911 году. Название работы очень понравится Кандинскому. Именно так в будущем он захочет назвать свою теорию живописи. Художник в это же время готовил к печати трактат «О духовном в искусстве».

Творческое созревание Кандинского и Шенберга шло параллельно. Теоретические работы как одного, так и другого мастера отражали их мировоззрение. Шенберг был на восемь лет младше Кандинского. Будучи композитором, он также занимался и живописью, в параллель увлечению Кандинского музыкой. Живописец находил в музыке Шенберга тот необходимый новый язык грядущего искусства, который, по его собственному признанию, сам долгие годы тщетно пытался выразить на холсте. Шенберг, прекрасно понимая свой дилетантизм в живописи, оценивал собственную манеру как значительно отклоняющуюся от других стилей. Свой собственный стиль он характеризовал как «делающий музыку цветом и формами».

Отношения между двумя мастерами развивались благодаря переписке с января 1911 по 1923 год, когда досадное недоразумение прервало их общение на восемь лет. Именно Василий Кандинский содействовал приезду Арнольда Шенберга в Россию и его знакомству с Николаем Кульбиным. В одном из писем к Кульбину Кандинский напишет о своем личном отношении к австрийскому композитору: «Я его как человека очень люблю: живой, свободный, чуткий, и отличного сердца»<sup>32</sup>. Шенберг же по прошествии года знакомства напишет Кандинскому: «... Я очень горжусь тем, что заслужил Ваше уважение и страшно рад нашей дружбе»<sup>33</sup>. 14 сентября 1911 года в Мурнау произошла их личная встреча. На ней обсуждалось участие Шенберга в альманахе «Синий всадник». Кандинский представит в сборнике не только теоретическую статью композитора «Отношение к тексту», но и его живописные произведения. Кстати, уже одна мысль, что альманах может

<sup>31</sup> На концерте исполнялся Второй струнный квартет соч. 10, который знаменовал собой переход композитора к атональности. Кроме того, исполнялись Струнный квартет соч. 7 и три фортепианные пьесы соч. 11. См. напр.: Шохман. Г. Параллели духа. Читая переписку А. Шенберга с В. Кандинским // Советская музыка. – 1990, №7. – С. 72.

<sup>32</sup> Калаушин Б. Николай Кульбин: поиск. Из истории русского авангарда – Альманах «Аполлон». – СПб.: Аполлон. – 1994. – Т.1., Кн. 1. – С. 143.

<sup>33</sup> Из письма А. Шенберга В. Кандинскому от 8 марта 1912 года. Цит. по: Арнольд Шенберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. – М., 2001. – С. 99.

выйти без шенберговской публикации, рождала у художника протест. «Первый № без Шенберга! Нет, не хочу... без Шенберга это невозможно»<sup>34</sup>.

Кандинский подарит композитору экземпляр своего трактата «О духовном в искусстве» и Шенберг заинтересуется сочинением. Не соглашаясь с мыслью о скорой необходимости построения точной теории, композитор отметит рассуждения Кандинского о сопоставлении цвета и звука: «... это мне чрезвычайно нравится. Особенно то, что Вы говорите о красках в сравнении с красками в музыке. Это совпадает с моим ощущением»<sup>35</sup>. Шенберг искал синтеза цвета, музыки и пластики на сцене. Их представления о своем синтетическом языке искусства совпадали.

Для Кандинского на сцене цвет играл равноправную роль наряду с музыкой и пластикой движения. Подобного добивался и Шенберг. Вот как в одном из писем к Кандинскому австрийский композитор объяснял свое обращение к театру: «Мне давно уже грезилась форма, как я думаю, единственная, позволяющая музыканту выразить себя в театре. Я назвал ее – в разговорах с самим собой – музичированием сценическими средствами... Решающим является то, что несомненно вытекающие из действия душевные движения выражаются не только жестом, движением и музыкой, но и красками, и светом: должно быть ясно, что жесты, краски и свет здесь используются так же, как и звуки: ими делается музыка»<sup>36</sup>.

С личностью А. Скрябина и проблемой цветозвукового синтеза было связано внимание В. Кандинского к Леониду Леонидовичу Сабанееву – ученику Сергея Ивановича Танеева, музыкальному критику и композитору. Не найдя случая познакомиться лично со Скрябиным, художник устанавливает отношения с его биографом. Сабанеев на страницах журнала «Музыка» изложил собственную теорию ультрахроматической музыки. Его статья «О звуко-цветовом соответствии», опубликованная в 1911 году, была известна Кандинскому. В этой статье, в частности, музыкант задает вопрос: какова должна быть теория явления звукоцветовых соответствий и сам отвечает, что «о ней говорить преждевременно, но она вскоре явится»<sup>37</sup>.

Художник привлекает музыкального критика к созданию альманаха «Синий всадник». Позже Сабанеев, в одно время с Кандинским окажется в стенах Российской академии художественных наук<sup>38</sup>. Став ее членом, Сабанеев с докладом «Музыка речи» будет принимать участие в цикле докладов «Элементы искусств» физико-психологического отделения, руководителем которого был Кандинский.

Внимание В.В. Кандинского к музыканту и теософу А.А. Захарьиной-Унковской объясняется, прежде всего, интересом к цветозвуковому синтезу.

<sup>34</sup> Шохман Г. Параллели духа. Читая переписку А. Шенберга с В. Кандинским. – С. 74.

<sup>35</sup> Там же. С. 75.

<sup>36</sup> Там же. С. 76.

<sup>37</sup> Сабанеев Л. О звуко-цветовом соответствии. – Музыка. 1911, №9. – С. 196.

<sup>38</sup> РАХН (ГАХН) – Российская (Государственная с 1925 г.) Академия художественных наук.



Заведующая музыкальной школой в Калуге, она разработала собственную методику цвето-звучо-чисел, которая была основана на теософском принципе развития высших, тонких способностей восприятия прекрасного. Художник упоминает Унковскую в трактате «О духовном в искусстве» в 1912 году и в статье «О сценической композиции» в 1918 году, называя ее метод «особо точным» и подчеркивая, что он уже ряд лет применяется в школе изобретательницы и признан целесообразным Петербургской консерваторией<sup>39</sup>.

Кандинский сравнивает физический подход к цветозвуковому синтезу Унковской – «списывать музыку с красок природы» – с построенной по эмпирическому принципу таблицей музыкальных и цветовых тонов Скрябина. Мы не можем судить с определенностью, насколько был увлечен Кандинский методикой Захарьиной-Унковской, так как не осталось достоверных фактов о том, состоялась ли все-таки их встреча или нет. Мы знаем только о желании художника встретиться с исследовательницей в Калуге. Он сообщал об этом намерении Кульбину.

Сам факт упоминания Унковской в теоретических работах художника подчеркивает его живой интерес к цветозвуковой проблеме. По замечанию Х. Халь-Кох, Кандинский в одном из писем к Мюнтер говорил о страстном желании Унковской показать ему свою систему и свои исследования в нумерологии и о том, что его гравюры кажутся ей «чистейшей музыкой». Вероятно, между художником и музыкантом была завязана переписка. Х. Халь-Кох сообщает также, что Кандинский познакомился с Захарьиной-Унковской через мужа своей бывшей ученицы Марии Геслер. Мария дала художнику цветовую шкалу, с помощью которой Унковская обычно демонстрировала вибрацию звуков и вибрацию цвета. Эта шкала сохранилась в мюнхенском имуществе Кандинского<sup>40</sup>.

С Микалоюсом Константинасом Чюрленисом Кандинский не был знаком лично, но интересовался его творчеством. Он пригласил литовского художника и музыканта принять участие в первой выставке «Нового художественного общества – Мюнхен» в 1909 году, однако приглашение пришло слишком поздно и после этого случая, по всей видимости, Кандинский не пытался больше устанавливать с ним какие-либо контакты. В 1911 году Чюрленис умер. Внимание к Чюрленису – еще один факт, свидетельствующий об интересе Кандинского к проблеме взаимодействия живописи и музыки.

Композитор Фома Александрович Гартман (Томас фон Гартман) сотрудничал с Кандинским на протяжении многих лет. Он был другом, единомышленником и творческим соратником художника. «Это одна из дружб, которая не увядает...» – так говорил о своих отношениях с музыкантом художник<sup>41</sup>. С ним Кандинский делился своими музыкально-живописными идеями. Его, как и Кандинского, интересовали вопросы синтеза искусств и

<sup>39</sup> Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М., 1992. С. 44.

<sup>40</sup> Nahl-Koch J. Kandinsky, Schonberg and their Parallel Experiments. P. 73.

<sup>41</sup> Автономова Н. В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений. – С. 109.

новые пути музыки, он говорил об оправдании любых художественных средств, обусловленных внутренней необходимостью творца и о разрушении традиционных устоев во имя открытия новых возможностей искусства.

Кандинский познакомился с ним в Мюнхене, в 1908 году, у Марианны Владимировны Веревкиной и Алексея Георгиевича Явленского<sup>42</sup>. В то время музыкант заканчивал обучение у Феликса Мотля, последнего ученика Вагнера. Кандинскому тогда уже было 42, а Гартману – 23 года. Они сразу стали работать над музыкально-сценическими проектами. Кандинский высоко ценил композитора. В письме к Кульбину от 19. 07. 1911 он писал: «...очень бы Вам рекомендовал композитора Фому Александровича Гартмана... это человек крупного таланта, глубины...»<sup>43</sup>. А самому Гартману художник признавался: «Как меня радуют твои сонаты (ты, думаю, сам знаешь... А как бы я хотел услышать твои вещи перед большой публикой, да еще в Москве!»<sup>44</sup>.

Почти все синтетические замыслы художника были связаны с этим композитором. Фома Александрович отвечал за «музыкальную часть» проектов Кандинского. Вспомним, например, что музыку к «Желтому звуку» Кандинский поручил написать именно Гартману. Невоплощенный замысел альбома гравюр 1910-х годов, позже преобразованный в поэтический сборник «Звуки» предполагал, по всей видимости, по первоначальному замыслу художника содержание музыкальных пьес Гартмана. Музыкант был знаком и поддерживал дружеские отношения со многими соратниками Кандинского по «Новому художественному обществу – Мюнхен», «Синему всаднику». В свою очередь, Фома Александрович способствовал сближению Кандинского с московскими музыкантами, среди которых были Болеслав Леспольдович Яворский и Надежда Яковлевна Брюсова.

В 1912 году художник включает статью композитора «Об анархии в музыке» в альманах «Синий всадник», а жена Гартмана, Ольга Аркадьевна, певица, будет помогать переводить на немецкий тексты для альманаха. Вернувшись в Россию, Василий Кандинский на какое-то время потеряет след своего друга, но как только художник вновь окажется в Германии он с радостью сообщит А. Шеншину из Берлина: «Здесь у меня <...> много неожиданных встреч. Между ними Ф. А. Гартман, коего я искал безуспешно пять лет»<sup>45</sup>. Случайно встретив своего давнего друга, Кандинский сразу же предлагает присбидить его к деятельности Академии художественных наук, представителем которой он тогда являлся (у Кандинского была удивительная способность находить дело

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. Публикация Ковтуна Е. Ф. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1980. – Л., 1982. – С. 404.

<sup>44</sup> Письмо В. В. Кандинского Ф. А. Гартману 20 августа 1912 года. РГАЛИ. Ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126.

<sup>45</sup> Письмо В. В. Кандинского А. А. Шеншину. Берлин, 1 марта 1922 года. РГАЛИ. Ф. 1964, оп. 1, ед. хр. 169.



всем своим единомышленникам). Он предложит музыканту заняться организацией Русского музыкального отдела в Берлине<sup>46</sup>.

Композитор помогал художнику постигать законы музыки. Он подарил Кандинскому «Всеобщий учебник музыки». Видимо, сочувственно относясь к желанию друга разобраться в законах гармонии высшего из искусств, он приписал при этом: «Учись прилежно и будь уверен, что все, что там написано (относительно теории), через пару лет окажется бессмыслицей»<sup>47</sup>. Вероятнее всего, этот учебник был подарен в период между 1908 – 1910 годами, до знакомства Кандинского с Шенбергом, который как раз и произвел то, в чем Гартман был так уверен.

Как уже говорилось, книга сохранилась в личной библиотеке художника в Париже, но случайно или она следовала за мастером на протяжении всей его жизни? Вполне допустимо, что Кандинский не расстался с ней. Интересовать теоретика новой живописи в этой книге в первую очередь должен был принцип контрапункта. О выработке данного принципа применительно к живописи и сценическому искусству он так часто говорил. Об этом свидетельствуют и оставленные им пометки на страницах книги.

Поясним, что Кандинский понимал под «принципом контрапункта». Поиск бесчисленных взаимодействий абстрактных цвета и формы на полотне, создание беспредметных композиций, которые оказывали бы воздействие на зрителя, уподоблялся для художника поиску «чистого звучания». Необходимый принцип, по которому должен происходить этот поиск – принцип контрапункта – важное заимствование из области музыки, оказавшее влияние на развитие теоретических положений Кандинского. Принцип контрапункта провозглашал создание художественного произведения на основании сложного, полифонического взаимодействия различных элементов композиции.

Как он пришел к этому принципу? Явились ли ему краски и звуки в таком порядке и сопоставлении в момент синестезического переживания симфонической музыки Вагнера или он пришел к нему благодаря своему собственному музыкальному опыту и багажу?

Может быть, обращение к этому принципу пришло в результате бесед с Фомой Гартманом. Друзья проводили много часов вместе за обсуждением различных проблем. Наверняка они обсуждали и принцип контрапункта. Композитор-новатор, ученик Сергея Ивановича Танеева, Фома Александрович был пропагандистом идей своего учителя. В 1909 году был опубликован фундаментальный труд Танеева по теории контрапункта, над которым композитор работал в течение долгого времени. Появление «Подвижного контрапункта строгого письма» было сопоставимо, по оценке музыкантов, с появлением таблицы периодических элементов Менделеева или «Начал»

<sup>46</sup> К этому же письму было приложено сообщение для РАХН: «Основные мысли по организации Русского Музыкального отдела в Берлине Ф. А. Гартмана», по всей видимости, текст этого проекта был составлен самим В. В. Кандинским. См.: РГАЛИ. Письмо В. В. Кандинского к А. А. Шеншину от 1 марта 1922 года.

<sup>47</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. – Т.1. – С. 342.

Ньютона. Гартман вспоминал, что часто обсуждал проблемы теории музыки с Танеевым, в том числе и его книгу о подвижном контрапункте<sup>48</sup>.

Напомним, что учениками С. И. Танеева были также А. Н. Скрябин, Б. Л. Яворский, Л.Л. Сабанеев, Н.Я. Брюсова – музыканты, творчество которых вызывало живой интерес у В.В. Кандинского. Яворский высказывался о «Подвижном контрапункте» Танеева как о первом труде, переводящем музыкальное искусство в область науки<sup>49</sup>. Вполне вероятно, что теория Танеева могла обсуждаться в беседах художника с музыкантами. Наконец, принцип контрапункта сыграл важную роль в разработке теории додекафонной музыки Арнольда Шенберга, композитора, которого так высоко почитал Кандинский. Все эти обстоятельства указывают на то, что общение с музыкантами и внимание к теоретическим вопросам современной музыкальной культуры могли непосредственно сказаться на развитии «принципа контрапункта» в искусстве Василия Кандинского.

У Гартмана в рассуждениях о новой музыке имеются высказывания очень близкие словам и мыслям самого Кандинского<sup>50</sup>. Отношения между художником и композитором не ограничивались только профессиональными интересами. О духовной близости свидетельствуют обращения Кандинского к музыканту в письмах. «Дорогой Томик» – так мог называть своего друга художник, тогда как с другими корреспондентами он всегда был подчеркнуто вежливым и дипломатичным. Между друзьями безусловно существовала близкая духовная связь. Через Гартмана Кандинский мог быть посвящен в учение суфиев и это, в свою очередь, могло отразиться на особом отношении художника к музыке как проводнику высших духовных смыслов. Творческая связь с музыкантом сохранялась до последних дней жизни художника. Незадолго до смерти, в 1944 году, Кандинский задумает фильм-балет на музыку Ф.А. Гартмана, для которого сам планировал создать декорации. К сожалению, замыслу не суждено было реализоваться.

Александр Алексеевич Шеншин – композитор, теоретик, коллега Кандинского по Институту художественной культуры и Академии художественных наук. Художник высоко ценил музыканта и неоднократно упоминал в своих выступлениях и статьях его исследования по параллельному анализу произведений пластических искусств и музыки<sup>51</sup>. Кандинскому

<sup>48</sup> Автономова Н. В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений. – С. 109.

<sup>49</sup> Яворский Б. Воспоминания, статьи, переписка. / Ред. – сост. И. С. Рабинович. – М., 1972. – Т.1. Изд. 2-е. – С. 263.

<sup>50</sup> Вот фрагмент одного рассуждения Ф. А. Гартмана из опубликованной в «Синем всаднике» его статьи «Об анархии в музыке»: «Например, мы признаем, что композитору необходимо потрясти слушателя определенным удивительным созвучием. Ясно, что для его достижения требуется ряд дополнительных созвучий, противостоящих друг другу и подводящих к главному, – в противном случае наше ухо привыкнет к однородным средствам и в силу того не сможет активно реагировать на необходимые ему комбинации». См.: Гартман Ф. А. Об анархии в музыке // Синий всадник. – М., 1996. – С. 32–33.

<sup>51</sup> См. напр.: Кандинский В. Доклад на первой всероссийской конференции заведующих подотделами искусств. 1921 г. – Точка и линия на плоскости. – СПб., 2001. – С. 497.



безусловно была близка экспериментальная работа коллеги в области взаимодействия живописи и музыки. Именно Шеншину было адресовано письмо из Германии, в котором Кандинский признавался в своих заветных творческих мечтаниях: «...У меня есть нек. надежда на осуществление моей старой мечты – живописи во времени, параллельный ход с музыкой... Мне мерещится осуществление тоже старой моей мысли – живописных нот. – Как жаль, что нет Вас здесь и всего нашего кружка. Приедете ли Вы?...»<sup>52</sup>.

Личность Шеншина весьма любопытна. Не получив академического музыкального образования, он с детства соприкасался с музыкой. Его отец пел, а мать играла на рояле и с шести лет начала обучать сына игре на инструменте. Временами в доме устраивались небольшие музыкальные собрания. Характер домашних занятий музыкой в годы детства и отрочества у Шеншина был скорее любительский. К ним с 1906 года присоединились частные уроки по теории музыки и композиции. Будущий композитор в разное время занимался с А.Т. Гречаниновым, Р.М. Глиэром, Б.Л. Яворским<sup>53</sup>.

Увлечение и занятия теорией музыки и композиторским творчеством совпали с годами обучения Шеншина на историко-филологическом факультете Московского университета. В это же время он увлекся историей пластических искусств, посещая семинарии В.К. Мальмберга и А.В. Назаревского. По словам В.М. Беляева, биографа композитора, особенную заинтересованность А. Шеншин проявлял к теоретическому обобщению законов пластических искусств и музыки, что и привело его позже в Институт художественной культуры. Удивляет многосторонность его деятельности. После окончания Московского университета в 1915 году и до 1922 года Александр Андреевич преподавал историю и латинский язык в московских гимназиях. С 1919 года он стал преподавать в музыкальных школах Москвы, занимался вопросами реформы музыкального образования в России в качестве заведующего внешкольным музыкальным образованием в Художественном подотделе Московского отдела народного образования.

<sup>52</sup> Письмо В. В. Кандинского к А. А. Шеншину. Берлин, 1 марта 1922 года. РГАЛИ. Ф.1964, оп.1, ед. хр. 139, л. 1.

<sup>53</sup> Занятия эти, в силу причин, не были продолжительными. С Гречаниновым, например, Шеншин занимался на протяжении зимы 1907–1908 годов и осенью 1908, до отъезда Гречанинова за границу. Только через полтора года будущий композитор возобновил занятия, начав брать уроки у Глиэра. С ним Шеншин занимался два учебных сезона. Весной 1914 года, в последний период пребывания в университете, Александр Алексеевич заинтересовавшийся теорией Б.Л. Яворского и начал заниматься с ним. Занятия продолжались в течение всей следующей зимы. Кроме этого, три лета подряд (1911 - 1913) Шеншин изучал инструментовку, посещая в Сокольниках все репетиции оркестра под управлением К. С. Сараджева. Удивляет упорство и настойчивое желание А. Шеншина на протяжении столь длительного времени совершенствовать свой музыкальный образовательный уровень. В 1921–1922 годах, уже имея опыт музыкальной педагогики в музыкальных школах Москвы, будучи членом Академии художественных наук Александр Алексеевич Шеншин будет брать уроки у знаменитой пианистки и педагога Елены Фабиановны Гнесиной, чтобы восполнить пробел в своей фортепианной технике.

Привлекал внимание Кандинского и видный музыковед, теоретик, композитор и пианист, ученик Сергея Ивановича Танеева Болеслав Леопольдович Яворский. Художник называл его «большим теоретиком и революционером теории музыки». «Он очень важная персона. Он революционизировал всю музыкальную теорию и открыл новые принципы ... Теория Яворского является сестрой моей живописной теории: непосредственное обращение к физико-психологическому эффекту»<sup>54</sup>. Рассуждения Яворского были близки представлениям Кандинского об искусстве. Музыкальный теоретик, в частности, не был согласен с распространенной идеей о происхождении музыки. Его доводы по этому поводу схожи с мыслями художника о духовно наполненном искусстве, о языке новой живописи: «Ошибочна теория, что музыка возникла из интонаций человеческого голоса и создает свой собственный мир, – нет, музыка возникла как отдаленнейшее подобие этих интонаций и путь музыки есть путь приближения к этому совершеннейшему идеалу земного звучания, которым человечество передает самое сокровенное, что есть в этом человеческом мире, то, что составляет его невидимую жизнь, без которой земная жизнь была бы лишь животным прозябанием. Всякое приближение отмечается обогащением запаса звучащих символов, запечатлевающих эту невидимую жизнь в явном для всех звуковом образе...»<sup>55</sup>.

Яворский, как и Кандинский, высоко ценил Скрябина. Он говорил о том, что Скрябин совершил «громадное» приближение музыки к ее идеалу, к которому та неукоснительно стремится через века.

Яворский был среди тех, кто поддерживал сценические эксперименты Кандинского и Гартмана 1910-х годов. Художник познакомился с Болеславом Леопольдовичем в октябре 1910 года. Кандинский вспоминал: «Вчера вечером у Гартманов, в присутствии Яворского... я читал три композиции для сцены... Гартман играл «Великанов», и Яворскому очень понравилось: «Сделать без промедления!»<sup>56</sup>. Вероятно, оба мастера сразу произвели друг на друга большое впечатление. Существует мнение, что Кандинский хотел поручить Яворскому сочинение музыки к сценической композиции «Черное и белое» (1908 – 1909)<sup>57</sup>. Об интересе Болеслава Леопольдовича к поискам художника свидетельствует состоявшаяся в октябре 1910 года в Москве лекция Кандинского перед курсом Яворского. На этой лекции могли быть затронуты некоторые проблемы из будущей книги Кандинского «О духовном в искусстве». Вполне вероятно, что речь шла о взаимосоотнесенности между теориями живописи и музыки. Эта лекция имела успех и заслужила лестные отзывы Яворского<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Письмо В.Кандинского Н. Кульбину / Публикация Е.Ф. Ковтуна. – С. 404.

<sup>55</sup> Яворский Б. Речь на открытии памятника Скрябину в Киевской консерватории 14/27 апреля 1919 года – А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. – М., 1994. – С. 122.

<sup>56</sup> из письма В. Кандинского Г. Мюнтер от 27 октября 1910 года. Цит. по: Kandinsky. Du theatre. – P. 53.

<sup>57</sup> Там же. P. 99.

<sup>58</sup> Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. – М., 1994. – С. 110.



Повышенное внимание мастер проявлял и к собратям-художникам, увлеченным вопросами взаимодействия музыки и живописи. Среди них: Николай Кульбин, Владимир Баранов-Россине, Пауль Клее и многие другие.

В 1912 году в письме к Ф.А. Гартману В.В. Кандинский говорит своему другу о Н.И. Кульбине, его театре в Куоккале и восхищается сказочной энергией этого человека, восклицая: «...чего он только не может – умопомрачение!»<sup>59</sup>. Николай Иванович Кульбин был медиком, ученым, страстно любил искусство. Со студенческих лет увлекался живописью, занимался музыкой: пел, играл на скрипке и рояле. Личность неординарная, яркая, он всегда был в авангарде художественной жизни и исполнял очень важную роль в распространении новых идей среди молодого поколения художников начала XX века.

Исследователи жизни и творчества Н. И. Кульбина отмечают его огромную энергию и неутомимость в поиске нового. «Кульбин был вне каких-либо определенных направлений и «измов»; казалось, его привлекала прежде всего свобода духа, эмоционально-психологическая выразительность и раскрепощенность, идеи «свободной музыки» и гармонии в дисгармонии; блосковские идеи «духа музыки» были также ему близки, равно как и новые идеи «цвето-музыки», синтеза искусств... Его страстность, увлеченность, зачарованность искусством, его одержимость идеями и принципами новых тенденций, его роль исследователя и первопроходца завораживала современников, крупнейшие художники века (пусть на время) были очарованы им»<sup>60</sup>.

Подобно Кандинскому, уже в зрелом возрасте – в сорок лет – Кульбин круто изменил свою жизнь, подчинив ее размеренный ритм статского советника, врача Генерального Штаба призванию художника. Оба, Кандинский и Кульбин, являлись представителями старшего поколения в рядах молодого авангарда. Кандинский познакомился с Николаем Ивановичем в 1910 году, написав ему письмо с просьбой выслать устав художественного общества «Треугольник» – детища Кульбина. Художники быстро сближаются, встречаются, переписываются, обмениваются планами. Оба – организаторы различных предприятий – постоянно находились в центре художественной жизни. Благодаря своим творческим устремлениям Кульбин объединил под своей эгидой не только мастеров изобразительного искусства, но и литераторов, деятелей театра.

Его, как и Кандинского, отличал особый интерес к музыке и созданию на основе объединения с ней пластики, цвета и слова нового синтетического искусства. В 1910 году в своей работе «Свободное искусство как основа жизни» Кульбин писал: «Пора осознать, что нет искусств, а есть только искусство единое, неделимое, но имеющее три лица: сознание, чувство, волю, три

<sup>59</sup> Письмо В. В. Кандинского Ф. А. Гартману 20 августа 1912 года. РГАЛИ. Ф. 2037, оп. 1, ед. хр. 126.

<sup>60</sup> Калаушин Б. Николай Кульбин: поиск. – СПб., 1994. – Т. 1, Кн. 1. – С. 10-11.

измерения: слово, музыку и пластику. Отчего искусство до сих пор не осветило и не украсило жизнь так, как оно могло бы? Главная причина – в том, что проза заслоняет поэзию. Но большая помеха и в том, что человек не видит искусства из-за деревьев. Художник слова увлекается новым словом, но в музыке и в живописи держится обыкновенно устарелых понятий (хотя художник слова почти всегда обладает способностью новой беллетристической и живописью, а музыканты иногда пренебрегают новой беллетристической и живописью, а живописцы часто бывают и вообще некультурными... Пора видеть лес вместо деревьев... Могущий вместить пусть вместит!»<sup>61</sup>.

В теоретических воззрениях Кандинского и Кульбина было очень много общего. Например, Кульбин, как и Кандинский, утверждал, что в живописи цвет должен играть роль эмоциональной силы и что цвет подобен звуку. Его также занимали соответствия между логикой «построения» музыкального и живописного произведений. Теоретические тексты Николая Кульбина были наполнены музыкальной терминологией. «Созвучия», «консонансы», «диссонансы», «ноты» помогали выразить теоретику необходимые мысли. Подобно Кандинскому он прибегал к законам музыкальной гармонии для построения теории новой живописи. Особое философско-эстетическое и психологическое значение для обоих приобретало музыкальное понятие «диссонанс». Художники сопоставляли его с живописным понятием «контраст».

Кульбин – автор статей «Цветная музыка» и «Свободная музыка». Последнюю Кандинский опубликует в своем альманахе «Синий всадник». Основные положения этих статей близки музыкальной эстетике Кандинского. «Свободная музыка» Кульбина – это музыка естественная, музыка природы. Работа художника заключается не в копировании природы, а постижении ее сути, «музыки природы», «музыки живописи». Художник в творческом процессе постигает «дух музыки». Кандинского, безусловно, привлекала идея Николая Кульбина о музыке свободных звуков. Мечта о рождении новой музыкальной гармонии, новых, «тесных» (микробиинтервальных) отношений между звуками, свободе в использовании любых средств провозглашала музыкальный пантеизм, изначальное родство музыке всех звуков мира, предвосхищала появление атональной музыки, которую предчувствовал и так ждал Кандинский.

«Свободная музыка» Кульбина предполагала цветозвуковой синтез. Научный характер рассуждений петербургского единомышленника о «цветном слухе», природе его происхождения должен был особенно привлекать Кандинского. В этом проявлялись их общий интерес к проблемам психологии в искусстве и общая принадлежность к науке. Как известно, Кульбин был ученым-медиком и обладал большой научно-исследовательской практикой. Его

<sup>61</sup> Там же. С. 401.



поиски «психологического» в искусстве уходили корнями в его профессиональный интерес к проблемам невропатологии и психологии<sup>62</sup>.

Применительно к искусству, Кульбина, как и Кандинского, интересовали психическое воздействие цвета и звука и психологическая реакция зрителя. Они оба придавали большое значение цветозвуковым ассоциациям, музыкальности живописи и живописности музыки. Общим был и их интерес к цветозвуковым экспериментам Захарьиной–Унковской. Оба проявляли чуткость к новым прогрессивным тенденциям в музыке.

Именно через Кульбина Кандинский смог организовать концерты Шенберга в России. «Дух музыки», исходящий от Николая Ивановича распространялся на всех, кто его окружал. Даже свои лекции и доклады он всегда сопровождал музыкой<sup>63</sup>.

Владимир Давидович Баранов-Россине. Кандинский, как следует из его личной переписки, был знаком с этим художником. Наверняка в первую очередь, его интересовали цветомузыкальные поиски Баранова-Россине. Известно, что художник увлекся цветомузыкальными экспериментами и даже изобрел особый инструмент «оптофон», который использовался им для музыкально-световых концертов<sup>64</sup>. Вероятно, Кандинский мог встречаться с Барановым-Россине в 1912 году. В письме к Ф. А. Гартману от 20 августа 1912 года Кандинский напишет: «С тобой очень хочет познакомиться Rossine

<sup>62</sup> Н. И. Кульбин занимался медициной до конца своих дней. Ко времени увлечения искусством за его плечами были с отличием оконченная Военно-медицинская академия, защита докторской диссертации в 1893 году, чин действительного статского советника, должность приват-доцента Военно-медицинской академии и врача Главного штаба. Его врачебные поиски касались наблюдений психо-физических эффектов возбуждения на организм. В 1907 году Н. Кульбин опубликовал научную работу: «Чувствительность. Очерки по психометрии и клиническому применению ее данных», а в 1910 году, в издании «Наши деятели по медицине» научная деятельность Николая Ивановича описывалась так: «На основе психологических исследований, приведенных им при помощи новых инструментов, устроенных им с этой целью, Кульбин выработал способы количественного анализа психики (чувствительности) и теорию художественного творчества, прилагаемую им к музыке, изобразительным искусствам и словесности». См.: Беляева-Казанская Л. В. Эхо серебряного века. Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети 20 века. – СПб., 1999. – С. 68.

<sup>63</sup> Доклад Н. Кульбина «Гармония, диссонанс в искусстве и в жизни», зачитанный им на Втором всероссийском съезде художников в 1911 году, иллюстрировался фортепианными произведениями в исполнении А. Дроздова. На этом же съезде Кульбин зачитал доверенный ему Кандинским доклад «О духовном в искусстве».

<sup>64</sup> Точного времени создания этого инструмента до сих пор не установлено. По предположению Б. М. Галеева это могло произойти еще в 1911-м году. Другие источники указывают на 1912 или 1916 год. См.: Галеев Б. М. О неизвестной встрече А. Скрябина и В. Баранова-Россине. «Прометей» – 2000. С. 47 – 50. Однако, если бы Баранов-Россине еще до 1912 года, то есть до встречи с Кандинским, изобрел «оптофон», то последний бы не оставил без внимания этот факт, тем более, сообщая о художнике Ф. А. Гартману. Б. М. Галеев, тем не менее, считает В. Д. Баранова-Россине первым из тех, кто начал в России реальные практические эксперименты в области цветомузыкального синтеза.

(молодой русский художник), занимающийся теорией живописи и специально живописными нотами. Сам он – чудесный...»<sup>65</sup>.

Хотя Кандинский не упоминает точной даты своей встречи с Россине, стиль письма, характер описания наталкивают на мысль, что встреча состоялась незадолго до отправки письма, во всяком случае, это не похоже на воспоминания годичной давности. Вероятно, Кандинский мог обсуждать с Владимиром Россине будущее музыкально-живописного синтеза, идею воплощения «живописных нот». Россине, как и Кандинского, на протяжении многих лет привлекали синтетические опыты. Примерно в это же время могла произойти встреча Россине со Скрябиным<sup>66</sup>.

Пауль Клее. Нельзя обойти вниманием и эту фигуру. Клее был связан с Кандинским творческой дружбой. Они в одно время учились в Мюнхене у Ф. Штука, хотя ближе сошлись позже, в 1911 году. В это время Клее сближается с объединением В. Кандинского и Ф. Марка «Синий всадник». Затем Клее и Кандинский вместе работали в Баухаузе. В 1924 они оба — члены «Синей четверки». В Веймаре их мастерские были соседними, а в Дессау семьи двух художников жили на одной большой вилле<sup>67</sup>.

Клее, безусловно, оказывал влияние на Кандинского и испытывал на себе воздействие неординарной личности своего русского собрата<sup>68</sup>. Оба художника говорили о духовности в искусстве и питали особое пристрастие к музыке. В творческом сознании Клее-художника музыка занимала большое место. Профессиональный музыкант, он навсегда сохранил благоволивое отношение к музыке. Характерно его высказывание о любви к этому искусству: «Чем дольше она длится, тем больше меня волнует моя возрастающая страсть к музыке. Я совсем себя не понимаю. Я играю сольные сонаты Баха – что такое Беклин по сравнению с этим?»<sup>69</sup>.

Багаж музыканта повлиял на сложение теоретической базы художника и на его живопись. Выработанная им теория художественной композиции обнаруживает много сходных черт с теорией музыкальной композиции. С теорией Кандинского она тоже имеет общие положения. Например, Клее

<sup>65</sup> Письмо В. В. Кандинского Ф. А. Гартману от 20 августа 1912 года. РГАЛИ. Ф. 2037, оп.1, ед.хр.126.

<sup>66</sup> См. об этом: Галеев Б.М. О неизвестной встрече А. Скрябина и В. Баранова-Россине // Прометей - 2000 (о судьбе цветомузыки: на рубеже веков). Тез. докл. Междунар. науч. конф. – Казань, 2000. – С. 47-50.

<sup>67</sup> О своем знакомстве, творческом соседстве и общении с П. Клее В. Кандинский вспоминал в статье «Пауль Клее», написанной по случаю ухода швейцарского художника в 1931 году из Баухауза. См.: Кандинский В. В. Пауль Клее. – Избранные труды по теории искусства. – М., 2001. – Т.2. – С.283–284.

<sup>68</sup> Влияние П. Клее на В. Кандинского ощутимо было в баухаузовские годы: «Заметно и влияние Клее, вплоть до того, что появляются «цитаты» из него. Шлеммер шутил, что путает холсты этих двух художников» – В.Турчин. В. Кандинский: дух, стиль, романтика// Искусство. – 1989. №2. – С. 50. С другой стороны, Пауль Клее в 1926 году в предисловии к каталогу юбилейной выставки Кандинского писал: «я вполне мог бы быть его учеником...» – Лакост М. К. Кандинский. – М., 1995. – С.79.

<sup>69</sup> Высказывание относится к 1897 году. Это одна из дневниковых записей П. Клее. См.: Денисова Е. О. Пауль Клее и его влияние на современное композиторское творчество: дис. канд. искусств. – М., 1997. – С. 51.



выделял как первичные элементы в живописи точку и линию; в музыке — звук, мотив, интервал. Швейцарский художник часто обращался к своим накопленным звуковым впечатлениям для создания картин. Он рассматривал живопись как выражение невидимых энергий, порожденных высшими сферами. Музыка подсказывала ему, как сделать видимым невидимое<sup>70</sup>.

Музыкальные аналогии в живописи Клее и Кандинского перекликаются. У обоих имелись «Фуги» и «Композиции»; и того и другого привлекала графика музыкальных партитур. Правда, Клее чаще и более смело использовал в своих работах элементы нотации. Он относился к ним как к своеобразным понятийным кодам. Сближало его с Кандинским и внимание к передаче фактора времени на полотне. Клее, по нашему мнению, в отличие от Кандинского, был более конкретен в своем обращении к музыке. В музыкально-живописных аналогиях швейцарского художника ощущается большая тяга к системности, в его работах существовал более сложный уровень обращения к музыке, что было обусловлено, как нам представляется, его профессиональной музыкальной базой. Клее был большим аналитиком. Процесс создания и восприятия картин он представлял как кодирование и расшифровку. Художник ориентировался на опытного зрителя, которому постижение расшифровки холста доставляло бы настоящее удовольствие.

Для Кандинского же процесс создания полотна представлялся соединением расчета с прозрением, импровизацией и постижением тайны, а в восприятии работы зрителем для него была важна отнюдь не расшифровка знаков и кодов. Она, скорее, была совсем не важна. Он добивался эмоционально-психологического воздействия целого и частей картины на зрителя, живого отклика, по силе подобного воздействию музыки. Очень характерны в этом отношении слова В. Кандинского, приведенные им в 1938 году в эссе «Ценность произведения конкретного искусства»: «Обратите ваши души к музыке, откройте ваши глаза на живопись. И... подумайте!.. Лучше спросите себя, позволяет ли вам это произведение прогуливаться в новом, прежде вам не известном мире. Если да, чего еще вы хотите!»<sup>71</sup>.

Все перечисленные факты из творческой биографии Кандинского свидетельствуют: на формирование музыкальной эстетики Кандинского повлияла не только сумма накопленных им музыкальных впечатлений и приобретенных навыков. Большое значение для теоретика и практика новой живописи имели творческие контакты и личное общение с музыкантами. Благодаря этим контактам происходило постоянное творческое обогащение и расширение музыкальных представлений Кандинского. Особый интерес вызывали у Кандинского музыканты и художники, которые искали новые формы, вырабатывали новый язык искусства, были увлечены музыкально-живописным синтезом<sup>72</sup>.

## Слово и музыка в опере Анатолия Виеру «Последние дни — последние часы»

Проблема либретто, т.е. словесного текста оперы, сочиненного (составленного) самим композитором или связанного с литературным источником, является одной из важнейших как для создателя произведения, так и для слушателей. Через текст, через пропеваемое или декламируемое слово зритель-слушатель вступает в контакт с действием, вникает во внутренние состояния и настроения оперных персонажей, композитор же, расставляя определенные смысловые акценты, передает свое отношение к происходящему, уточняет свои художественные позиции. Слово наряду с музыкой, по сути, определяет содержательную сущность оперного произведения, мир его образов, событийный ряд. Выбор источника оперного либретто, особенности его организации позволяют композитору обобщить свои эстетические приоритеты, обозначить свою творческую позицию.

В этом контексте не может не вызвать интерес опера одного из наиболее видных румынских композиторов второй половины XX века **Анатолия Виеру «Последние дни — последние часы»**, произведение, которое в России, да и в Европе в целом, к сожалению, практически не известно. Однако именно у нас оно вполне заслуживает пристального внимания к себе, чему в немалой степени способствует знакомство с его либретто.

Анатолий Виеру (1926 – 1998) — автор множества инструментальных и музыкально-театральных произведений. Выпускник Бухарестской, а затем Московской консерваторий, ученик известного румынского композитора Пауля Константинеску, продолживший свое обучение у А.И. Хачатуряна, он, как и многие его современники, прошел путь от сложных экспериментов музыкального авангарда к более умеренному музыкальному мышлению, обобщающему многообразные стилистические явления конца XX века. К числу наиболее примечательных произведений композитора принадлежат оркестровые пьесы «Экран», «Решето Эратосфена», «Клепсидра I», виолончельный и скрипичный концерты, оратория «Миорица», семь симфоний, среди которых третья, под названием «И земля содрогнулась», посвящена трагедии бухарестского землетрясения 1977 года. Заметное место в творчестве А. Виеру занимал и оперный жанр: композитор является автором четырех произведений для музыкального театра, к которому он обратился, будучи уже зрелым мастером (1972–1995). Эмоциональный мир его музыки — это, по словам музыковеда Н. Виеру, «ощущение Времени, его незаметного, но необратимого течения и трагического бессилия человека

<sup>70</sup> Денисова Е. Интерпретация музыкальных идей в живописи Пауля Клее // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. тр. Вып. 129 / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. С. 184–194.

<sup>71</sup> Цит. по: Лакост М. К. Кандинский. — М., 1995. — С. 92.

<sup>72</sup> Данная статья написана по материалам диссертации: Каргаполова Н.А. Музыкальные идеи в теоретическом и художественном наследии Кандинского — дис. на соиск. учен. степ. кандидата искусствоведения. Барнаул, 2003. — 205 с.