

## ДЖОВАННИ ВИНЧИГУЭРРА<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Джованни Винчигуэрра родился в 1997 году в Париже. выпускник Школы студии МХАТ (факультет «Сценографии и театральной технологии»), сценограф, художник-постановщик театральных перформансов, реконструирующих синестетические практики В.В.Кандинского, исследователь его теоретического и художественного наследия. В настоящее время студент классического отделения филологического факультета Свободного университета Берлина. Оформил сценографию в спектаклях молодежной труппы Парижской консерватории XX округа («Чудовища», режиссер Марион Депланк и «Большая дорога», режиссер Винсент Фарас), а также «Герман и марта» (ВГИК, мастерская Игоря Ясуловича, режиссер Татьяна Тарасова). Участвовал в молодежных выставках: КЛИН, «Твой шанс» (Москва), Ars Arrakoski (Финляндия). В рамках проекта восстановления спектакля Кандинского «Картинки с выставки» выиграл грант на исследовательскую работу в Германии для изучения творчества В.В.Кандинского в 2016 году, выступил с докладами в 2016 году: на XXVII Алпатовских чтениях, посвященных наследию Кандинского (РАХ), и на международной конференции «Василий Кандинский: синтез искусств, синтез культур» (МГУ, РГГУ, ГМИИ им. Пушкина). Проект увенчался показом спектакля «Планета Кандинский» в рамках международной конференции «Кандинский и театр-перформанс» в ноябре 2017 года на учебной сцене Школы-студии МХАТ. В настоящее время участвует в подготовке повторного показа постановки немецкой реконструкций «Картинки с выставки» 1983 года, которая будет показана на открытии фестиваля в честь столетия Баухауса в Берлине в январе 2019 года.

## **СПЕКТАКЛЬ «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВ<sup>1</sup>**

### **Абстракт**

Синтезу искусств Кандинский посвятил ряд теоретических текстов, которые он написал в Мюнхене в период до Первой мировой войны. В них были развиты идеи, которые должны были лечь в основу сценических композиций. Однако сами композиции, разработанные в то время художником (как драматургом и сценографом), так и остались на уровне неосуществленных проектов.

### **Ключевые слова**

Кандинский, синестезия, синтез искусств.

В 1928 году в городе Дессау на сцене Фридрих-театра Кандинский поставил «Картинки с выставки» на музыку Модеста Мусоргского, выступив в роли режиссера и сценографа. Это единственное театральное произведение художника, получившее реальное осуществление на сцене. В силу этого спектакль «Картинки с выставки» Кандинского можно рассматривать как своего рода квинтэссенцию его творчества. В моей работе я разбираю некоторые сцены спектакля, стараясь рассмотреть, как в их сценографических решениях мастера отражаются некоторые основные константы его живописного творчества и каково их соотношение с его художественными теориями.

Спектакль «Картинки с выставки» сложно определить по жанру. В нем присутствуют элементы музыки, сценографии, света, танца, кукольного театра и пантомим. Это то, что получило в дальнейшем наименование «театр художни-

<sup>1</sup> Эта статья написана в рамках проекта по театральной реконструкцией спектакля «Картинки с выставки», который объединил студентов Школы-студии МХАТ и независимых художников. Выражаю благодарность Надежде Подземской за большую помощь в моей исследовательской работе по творчеству В.В.Кандинского. — Дж. В.

ка». Спектакль состоит из 16 картин. Зритель в течение 45 минут наблюдает за передвижением декораций по сцене и за их выстраиванием в композиции.

Отношения музыки и живописи в этом спектакле сложные и многоплановые. Это связано в первую очередь с историей его возникновения. Мусоргский создал цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» после посещения посмертной выставки работ своего друга художника Виктора Гартмана. Однако его музыка ни в коем случае не была «программной». В статье о спектакле, написанной для журнала «Das Kunstblatt» в 1930 году, Кандинский особо подчеркивал это и писал далее о музыке Мусоргского:

Если она что-то «отображает», то не сами картинки, но только переживания Мусоргского, которые намного превышают «содержание» живописи и находят чисто музыкальную форму.<sup>1</sup>

Свою очередь, и Кандинский при разработке сценографии «продвигался вперед также не к „программности“, но к особо используемым формам, которые ему представлялись при прослушивании музыки»<sup>2</sup>.

Представление об идеях, на которых строится спектакль Кандинского, можно получить из различных документальных материалов. Прежде всего, это рисунки и акварельные эскизы художника, полный комплект которых хранится сегодня в Национальном музее современного искусства в Париже, а неполный (позднейшие авторские реплики) — в Театральном архиве Кельнского университета. Далее, это Партитура, тщательно аннотированная сыном Пауля Клее Феликсом, который ассистировал в этой поста-

<sup>1</sup> Кандинский, В. В. Модест Мусоргский. «Картинки с выставки» // Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. I. С. 281.

<sup>2</sup> Там же.

новке Кандинскому. И наконец, это подробная Экспликация на немецком языке к каждой сцене спектакля — довольно своеобразный документ, в котором технические указания о передвижениях и освещении фигур чередуются с яркими, нередко весьма выразительными ремарками о настроениях и ощущениях, которое тот или иной предмет или сцена должны передавать зрителю.

Если взять, к примеру, картину «Быдло» (на польском «быдло» — это телега), то в экспликации к спектаклю Кандинский пишет:

Чуть впереди, внизу поставлена черная стена высотой 1,5 метра, на которой отдельные фигуры двигаются под музыку. Первая фигура выходит сразу при первом такте композиции. Следующие фигуры появляются на сцене одна за другой. Фигура четыре при движении слегка качается. Фигура восемь продвигается слегка волнообразно. Фигуры 3 и 5 двигаются урывисто. Все фигуры должны казаться нематериальными и порхающими.<sup>1</sup>

Фигуры были подвешены сверху по принципу марионетки, но при этом должны были быть «нематериальными» и «порхающими». У каждой фигуры есть определенное собственное движение, пластика. Каждая из них несет в себе свое собственное значение, имеет свой собственный язык. Кандинский пишет в трактате «О духовном в искусстве»:

Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвижение всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точ-

<sup>1</sup> *Kandinsky, W. Du théâtre. Über das Theater. О театре / Ed. par J. Boissel. Paris, 1998. P. 299.* В этом издании Экспликация приводится на оригинальном языке (немецком) и в переводе на французский и немецкий. Здесь и далее я корректирую по немецкому оригиналу русские переводы Экспликации.

ное повторение.<sup>1</sup>

Точно так же танец имеет собственный язык, который исключительно интересуется Кандинского. Он хочет понять его значение, а для этого анализирует движение танцоров, редуцируя его до геометрических форм. В 1925 году Кандинский делает аналитические геометрические рисунки «танцевальных кривых» по фотографиям танцовщицы Греты Палукки. Фотографию ее прыжка и свою графическую схему к ней он воспроизводит в книге «Точка и линия на плоскости»<sup>2</sup>. С другой стороны, для танцовщицы было, безусловно, также очень важно знакомство с Кандинским и с другими художниками и возможность обсудить с ними принципы движения в танце и графического их воспроизведения. Как реплика в их разговоре звучит указание Палукки ученикам основанной ею школы: «Тоже головой танцевать и иногда ногами думать»<sup>3</sup>.

Здесь затрагивается существенный вопрос. Каким образом понимают друг друга живописец и танцор? Ответить на него нам помогает современный американский хореограф Уильям Форсайт. Он пытается объяснить студенту, как образовался его импровизированный танец:

<sup>1</sup> Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды... Т. I. С. 118–119.

<sup>2</sup> Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости // Кандинский В. В. Избранные труды... Указ. соч. Т. II. С. 124 (рис. 9 и 10). Другие фотографии танцевальных движений Палукки с графическими рисунками Кандинского опубликованы в журналах «Das Kunstblatt» в 1926 году (с. 117–120) и «Der Sturm» в 1928–1929 годах (Nr. 1–12).

<sup>3</sup> Перевод с немецкого слов Греты Палукки из документального фильма о ней режиссера Майи Ульбрих 1998 года. Maja P. Ulbrich, «Die Tänzerin Gret Palucca». Deutsches Tanzarchiv Köln.

«Это событие», — говорит Форсайт о своем танце. — «Это событие имеет значение, смысл, корни. Я не могу найти этому научное объяснение. Но я знаю, как я к этому пришел. Я к этому пришел, например, следуя... У меня была вот эта кривая», — говорит танцор, указывая на линию, образованную его рукой. — «Я её рассмотрел и провел таким образом этой частью тела». Указанное движение вызывает у танцора ассоциацию с сердцем: «Я подумал о местонахождении сердца и провел по нему линию. И затем мне пришла в голову ассоциация: сердце — это мои дети. Я постарался найти, на какой высоте находятся их головы. Из этого положения я перехожу в механику. Речь идет о соединении ассоциативных моментов с управлением данным событием».<sup>1</sup>

Подход Форсайта помогает нам увидеть, как соприкасаются разные виды искусства. Линия, на которую обращает внимание Форсайт, является таким же выразительным знаком, как и линия в рисунках Кандинского или движение форм в сцене «Быдло». Эта линия стимулирует его воображение. Такие пластические знаки сходны у хореографа и художника и являются общим элементом, элементом их взаимопонимания.

В статье «О сценической композиции» из Альманаха «Синий всадник» (1912) Кандинский рассуждает о том, что каждое искусство «есть нечто в самом себе замкнутое», «есть самостоятельная жизнь», ибо внешне их средства различны. Однако «в конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы», ибо все искусства имеют одну цель:

Эта конечная цель (познание) достигнута в человеческой душе при посредстве тончайших душевных вибраций. Эти тончайшие вибрации, тождественные в своей конечной цели, обладают, однако, сами по себе различными внутренними движениями, чем они и отличаются друг от друга.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Перевод с английского слов Форсайта в фильме о нем режиссера Майка Фиджиса 1996 года. Mike Figgis, «Just dancing around?» (William Forsythe). Deutsches Tanzarchiv Köln.

По мысли Кандинского, взаимопонимание различных искусств возможно, когда их средства, которые он называет элементами, используются не внешне, а в своей внутренней сущности. Он пишет о том, что три абстрактных элемента сценической композиции (музыкальное движение, красочное движение и танцевальное движение) должны употребляться в соответствии с внутренней необходимостью, причем в самых разнообразных сочетаниях: в созвучии, противозвучии, гармонии, диссонансе.

В этом и состоит контрапунктический метод Кандинского в создании сценических композиций, который, как он считает, богаче других известных синестетических попыток, например, Вагнера и Скрябина<sup>3</sup>. А в «Картинках с выставки» такими художественными средствами, которые призваны вступить в контрапунктическое взаимодействие с музыкой Мусоргского, являются: сами формы, их краска (пигмент), их краска во взаимодействии с цветным светом, самостоятельная игра цветного света<sup>4</sup>.

Сцены «Картинок с выставки» богаты своим ассоциативным потенциалом. Например, «Прогулка», где по темной сцене «скользит» белый прямоугольник и которая по словам Кандинского должна «выглядеть сумеречно, как во сне!»<sup>5</sup>, напомнила кинорежиссеру Петру Жукову<sup>6</sup> сцену со свечой в конце фильма «Ностальгия» Андрея Тарковского. Главный

<sup>2</sup> Кандинский, В. В. О сценической композиции // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. Соч. Т. I. С. 235.

<sup>3</sup> Кандинский пишет о Скрябине в трактате «О духовном в искусстве», а о Вагнере — в статье «О сценической композиции».

<sup>4</sup> Кандинский, В. В. Модест Мусоргский. «Картинки с выставки». Указ. соч. С. 281.

<sup>5</sup> Kandinsky, W. Du théâtre... Op. cit. P. 297.

<sup>6</sup> Я ссылаюсь здесь на мой разговор с Петром Жуковым в марте 2017 года.

герой Андрей Горчаков осторожно и медленно движется туда и обратно вдоль высохшего бассейна с горящей свечой в руках.

Молчаливые декорации Кандинского обращены к воображению зрителя, который способен домыслить их, находя смысловые ассоциации к абстрактным композициям. Здесь можно вспомнить пассаж из трактата «О духовном в искусстве» о «совершенно простом движении к неизвестной цели», которое «уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного»: «В простом движении, не мотивированном внешне, заложена неизмеримой глубины сокровищница, преисполненная возможностями»<sup>1</sup>. Это рассуждение Кандинского свидетельствуют о его знакомстве с теорией и первыми попытками создания «условного театра» в России, прежде всего, с идеями Всеволода Мейерхольда. В статье «Театр. К истории и технике» Мейерхольд писал о «внутреннем» диалоге, который присутствует в каждом драматическом произведении и который «зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»<sup>2</sup>.

Необыкновенно важны для Кандинского цвет и свет в спектакле. О них даются подробнейшие указания в его Экспликации. Декорации должны быть окрашены в определенный цвет и освещены так или иначе. «Цвета не должны ни в коем случае выглядеть материальными: они состоят из краски (пигмента), которая при помощи света должна быть дематериализирована» («Entmaterialisierung») <sup>3</sup>. Главный лейтмотив спектакля — это красный круг, который при

<sup>1</sup> Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Указ. соч. С. 145.

<sup>2</sup> Мейерхольд, В. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПб., 1908. С. 123–176.

<sup>3</sup> Kandinsky, W. Du théâtre... Op. cit.



звучании пьесы «Прогулка» появляется несколько раз на протяжении всего действия. Круг висит в темноте, он сделан из «прозрачной, покрашенной в красный, ткани, за которой устанавливаются лампочки. Цвет должен быть близок к киновари. Начинает медленно светиться со второго такта и при первом такте достигает наивысшего накала. При втором такте накал спадает и третьем такте красный свет потухает и круг поднят вверх».<sup>1</sup>

Обозначая в Экспликации красный цвет круга как киноварь, Кандинский безусловно имел в виду характеристику, данную им этому оттенку красного в книге «О духовном в искусстве». Он писал там:

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водой. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл».<sup>2</sup>

Здесь следует вспомнить работу Гете «К теории о цвете», которая была хорошо знакома Кандинскому. В ней киноварь характеризуется как цвет исключительно назойливый, вызывающий ощущение «невыносимого насилия». Киноварь «особенно нравится энергичным, здоровым, грубым людям»; ей «радуются дикие народы и дети».<sup>3</sup>

Поэтому полно символического значения то, что в спектакле красный круг в определенный момент из красного свечения становится синим.

В картине «Тюльрийский сад» на сцене проецируется калейдоскоп. В связи с этим хочется вспомнить рассуждения

<sup>1</sup> Ibid. P. 293.

<sup>2</sup> Кандинский, В. В. О духовном в искусстве... Указ. соч. С. 132.

<sup>3</sup> Характеристика киновари у Гете цитируются по книге: Н. Н. Волков. Цвет в живописи. М., 1984. С. 132.

Кандинского об орнаменте из главы «Теория» трактата «О духовном в искусстве». Орнамент описывается там как «нагроможденность калейдоскопа, где творцом стал материальный случай, а не дух»<sup>1</sup>. Но при этом орнамент на нас воздействует. Не случайно различные орнаменты принято обозначать прилагательными грустный, веселый, живой. Как в музыке: Аллегро, Moderato и т. д.

Обращение Кандинского во фрагменте об орнаменте к музыкальной лексике весьма симптоматично. Ведь все его учение о живописи строится в постоянном диалоге с теорией музыки. Вопрос об особенностях использования в этих искусствах их художественных средств является постоянным предметом раздумий художника. Так, в другом месте «О духовном в искусстве» он пишет: «<...> музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись может зато, лишенная этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка».<sup>2</sup>

Через все творчество Кандинского проходит стремление найти соответствия между красками и звуками. Известен его интерес к светомузыке, к идеям Скрябина. Художник перевел на немецкий язык для Альманаха «Синий всадник» статью Леонида Сабанеева о «Прометее» Скрябина. В личной библиотеке Кандинского в Нейи хранилась книга британского живописца Александра Уалласа Римингтона «Цветомузыка. Искусство подвижного цвета» 1912 года. Римингтон изобрел цветовой орган — аппарат с системой клавиш, которые позволяли проецировать на экран оттенки цветов. Эти идеи впоследствии развил Владимир Баранов-Россине в своей работе над оптофоническим пианино.

Можно найти сходство между обращением к калейдо-

<sup>1</sup> Там же. С. 140.

<sup>2</sup> Там же. С. 151. Прим. X.

скопу в «Картинках с выставки» Кандинского и экспериментами по преломлению света, которые осуществлялись в эти же годы в Баухаузе на материале живописи, кино и фотографии. Их разрабатывал прежде всего буквально одержимый вопросом о свете как средстве выражения в искусстве Ласло Мохой-Надь. Он работал с оргстеклом, обрабатывая его различными техниками. При изменении источника света и теней менялась вся композиция. Кандинский внимательно следил за экспериментами Мохой-Надя и обсуждал их со своими студентами. В конспектах своих занятий он упоминает его в одном ряду со Скрыбиным<sup>1</sup>.

Что касается выведенных Кандинским в спектакле образов, то многие из них следовали за художником на протяжении всего его творчества. В главной финальной картине «Богатырские ворота в Киеве» можно увидеть большой замок с куполами. В 1902 году Кандинский после посещения маленького баварского городка Ротенбург-об-дер-Таубер пишет картину «Старый город». В фонде Кандинского в парижском Центре Помпиду сохранилась фотография, на которой виден Кандинский на первом плане, он прилег и смотрит вдаль на стены и башни Ротенбурга. В своих воспоминаниях 1913 года, которые он назвал по-немецки «Rückblicke», а по-русски «Ступени», Кандинский пишет о «Старом городе»:

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще несколько минут, и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все кроме, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок,

<sup>1</sup> *Kandinsky, W. Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge, Seminare, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. Berlin, 2015. I. B. I. S. 126, 174.*

звучащий как туба, сильной рукой потрясающей всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву побочно fortissimo огромного оркестра.<sup>1</sup>

Между созданием полотна «Старый город» и сценографическим образом картины «Богатырские ворота в Киеве» прошло более 25 лет. В соответствии с аннотациями к Партитуре эта сцена заливается в разные цвета, чтобы в конечном результате также уйти в красный. Таким образом в «Картинках с выставки» Кандинский возвращается к одному из основных лейтмотивов своей живописи — образу города на холме, кремля, который был важнейшей составляющей его больших картин, названных им «Композициями». В «Ступенях» художник пишет о том, что создание «композиции» было главной его мечтой. Уже одно это слово вызывало в нем «внутреннюю вибрацию», звучало для него, «как молитва»<sup>2</sup>. Таким образом, спектакль «Картинки с выставки» встает в один ряд с важнейшими живописными полотнами Кандинского.

В статье «Содержание и форма» (1910) Кандинский писал, что эмоции души художника, «которая (подобно материальному музыкальному тону одного инструмента, заставляющего конвибрировать соответствующий музыкальный тон другого) вызывает соответственную душевную вибрацию другого человека, воспринимаателя».<sup>3</sup>

Это и есть главная цель эксперимента Кандинского. Ибо «Картинки с выставки», которые были показаны всего лишь 2 раза в 1928 году, можно смело назвать экспериментом.

<sup>1</sup> Кандинский, В. В. Ступени. Текст художника // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. соч. С. 269–270.

<sup>2</sup> Там же. С. 277.

<sup>3</sup> Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. соч. С. 83.

Экспериментом, стремящимся достичь этого самого кон-  
вибрирования. Действие максимально простое. Сценогра-  
фическая партитура строится по тому же принципу, по ко-  
торому написаны картины Кандинского: каждый предмет  
занимает свою позицию и одновременно участвует в обра-  
зовании общей композиции. Однако художника этой карти-  
ны с кистью в руках не видно. Он где-то в «черной глубине»  
сцены за декорациями. Зритель же, как в пещере у Платона,  
оказывается как будто перед стеклом, за которым стоит  
невидимый пишущий картину художник. Зритель наблюда-  
ет за ее созданием, следит за каждым мазком маэстро  
и в результате сам становится со-художником действия  
и со-создателем этого спектакля.

### Ссылки

*Волков, Н. Н.* (1984). Цвет в живописи. М.

*Кандинский, В.В.* (2001). Модест Мусоргский. «Картинки с выстав-  
ки» // *Кандинский, В. В.* (2001). Избранные труды по теории искус-  
ства. Т. I. М.

*Кандинский, В.В.* (2001). О сценической композиции // *Кандинский,  
В. В.* Избранные труды... Указ. Соч. Т. I.

*Кандинский, В.В.* (2001). Ступени. Текст художника // *Кандинский,  
В. В.* Избранные труды... Указ. соч.

*Мейерхольд, В.Э.* (1908). Театр (К истории и технике) // Театр. Книга  
о новом театре. Сборник статей. СПб., 1908.

*Kandinsky, W.* (1998). Du théâtre. Über das Theater. О театре / Ed. par  
J. Boissel. Paris.

*Kandinsky, W.* (2015). Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge,  
Seminäre, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. B. I. Berlin.

# **GIOVANNI VINCIGUERRA**

## **WASSILY KANDINSKY'S PERFORMANCE BASED ON «THE PICTURES FROM EXHIBITION» BY M.MUSORGSKY AS A CASE OF ARTS SYNTHESIS**

### **Abstract**

Wassily Kandinsky devoted a raw of theoretical texts to problems of synthesis of arts which he wrote when living in Munich before WWI. There he developed ideas on which scenic compositions were supposed to be based. Majority of his projects were not turned into reality. But the case of his later work with M.Musorgsky's music during his second period of living in Germany is an exclusion. This article is investigating this case.

### **Key words**

Kandinsky, synaesthesia, synthesis of arts.