

И. И. Крымская

ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ
В СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ
ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»

Театральное наследие В. Кандинского включает в себя ряд произведений для сцены, написанных в период с 1908 по 1928 гг. Большая часть из них не завершена. Опубликовал автор только пьесу «Желтый звук» (1912) и часть пьесы «Фиолетовый занавес» (1914); обе не были поставлены при жизни автора. К 1928 г. было создано (и, на этот раз, поставлено) еще одно его произведение для сцены — «Картинки с выставки» на музыку М. П. Мусоргского. Поскольку «Картинки с выставки» создавались на уже готовую музыку, текст представлял собой подробнейшие инструкции для художника, осветителя, сценографа и исполнителей, четко синхронизированные с музыкальным клавиром, тем самым сильно отличаясь стилистически от текстов пьес, написанных Кандинским ранее.

Ряд своих первых пьес Кандинский объединил в цикл, пронумеровав каждую римскими цифрами от I до IV, как и десять его живописных «Композиций». Живописные «Композиции» Кандинского являются своего рода «декларациями» его художественных идей, и поначалу он, по-видимому, имел намерение создавать нечто подобное и в своем театральном творчестве. Поэтому пьесы, объединенные в цикл, Кандинский назвал «сценическими композициями», так как, по его словам, они «не соответствуют ни одной из обычных форм и komponуются из элементов, которые требуют сцены как средства исполнения» [1, с. 49]¹. Сцена, по мнению художника, представляет собой самое лучшее средство соединения искусств.

В 1911 г. Кандинский отказался от намерения создать цикл сценических композиций и для публикации оставил только одну сценическую композицию «Желтый звук», вобравшую в себя идеи из сценических композиций II, III и IV, а также из более ранних пьес «Дафнис и Хлоя» и «Райский сад». «Желтый звук» стал практическим воплощением его концепции сценического синтеза.

В книге «О духовном в искусстве» (1911) художник писал: «Сценическая композиция станет возможной при содействии и противодействии < ... > трех движений:

- музыкального движения,
- живописного движения,
- движения художественного танца» [2, с. 190].

¹ В упомянутом тексте Кандинский также называет свои сценические композиции «театральными пьесами», поэтому вслед за Кандинским автор будет называть «Желтый звук» пьесой и (или) сценарием. В использовании данных терминов автору также помог справочник «Театральные термины и понятия». Выпуски 1–3. СПб: Российский Институт истории искусств, 2005 г.

С помощью музыкального движения, говоря словами М. Кагана, пространственным и живописным формам легко придать «ту реальную динамику, процессуальность, изменчивость во времени, которые лежат в основе музыкального искусства и позволяют поэтому органически связывать движение абстрактных цветосочетаний и объемных форм с движением музыкальных звуков» [3, с. 259].

Под живописным движением Кандинский подразумевает возможность, которую дает сцена, выйти за пределы плоскости холста и придать живописи движение, которое должно развиваться в пространстве по всем направлениям. Движение цвета в сценических произведениях Кандинского — это перемещение персонажей (а также и декораций), являющихся выразителями (носителями) цветов. Цветной свет — тоже носитель цвета, но его задача масштабнее: в отличие от простых персонажей, он — полное воплощение движения света не только в пространстве, но и во времени.

Как видим, для Кандинского имеет первостепенное значение аспект движения, которое он считает идеальным универсальным языком. Сцена представляется художнику своеобразным живописным полотном с четырьмя измерениями, одно из которых — время.

Под «движением художественного танца», как нам видится, художник подразумевал художественно организованные движения, взятые в их «чистом виде»², исполняемые человеком или неодушевленными персонажами. При этом он имел в виду самую разнообразную пластику — как простые, бытовые движения, так и танцевальные, орнаментальные.

Формулируя неоднократно в своих теоретических сочинениях определение сценической композиции, Кандинский каждый раз искал наиболее точное определение элементов последней. Так уже в статье «О сценической композиции», опубликованной в альманахе «Синий всадник» (1912), элементы сформулированы так:

- музыкальный тон и его движение,
- материально-душевное звучание и его движение, выраженное людьми и предметами,
- цветовой тон и его движение (специфическая возможность сцены) [4, с. 112].

То, что называлось «движение художественного танца», здесь выражено более конкретно. Такая формулировка, на наш взгляд, лучше отражает намерения автора, более точно описывая носителей «движения». У Кандинского это не только люди, но и декорации, реквизит. Но из этой формулировки исключено слово «танец».

В конечном итоге художник изменил формулировку, и в следующей редакции статьи «О сценической композиции» за 1918 г. элементы названы:

- музыкальное движение,
- красочное движение,
- танцевальное движение [5, с. 246].

² Кандинский искал возможность представить художественные средства искусств (звук, цвет, движение), как он говорил, в чистом виде. Художник хотел «снять верхние слои» и добраться до самой сердцевины каждого искусства. Для этого из произведения искусства надо исключить сюжет, историю, «естественный» процесс, как называл это художник [8, с. 94]. Нет сюжета — нет действующих лиц (предметов). Восприятию не мешает логика внешнего повествовательного действия. Остается только лишь непосредственное воздействие средства искусства — звука, цвета, движения, то есть «чистое звучание».

На первый взгляд кажется странным, что художник вернулся к более простой и узкой формулировке третьего элемента. Но тогда становится понятным, что ему было важнее. Определенно, Кандинский отдавал предпочтение именно танцевальному движению, вычлняя его из множества других видов сценической пластики. Тем не менее, сценическая композиция «Желтый звук» — это весьма красочное в пластическом отношении «полотно». Наряду с танцем, здесь присутствует также пантомима, и порой бывает трудно отделить пантомимные движения от танцевальных. Автор предлагает рассматривать пятую картину «Желтого звука» как развернутую массовую сцену, где преобладающими являются танцевальные движения, тогда как в других картинах преобладает пантомимная пластика. В этой связи мы будем говорить о танцевально-пластическом движении в сценической композиции «Желтый звук».

Размышления Кандинского о языке танцевально-пластического движения базировались на двух основополагающих тенденциях, имевших место на рубеже XIX–XX вв. в западноевропейской культуре. Первая тенденция основывалась на взаимном сближении изобразительного и танцевального искусства, характерном для этого периода. Многие живописцы той эпохи искали способы художественно зафиксировать на холсте движение, в том числе движение танцевальное. В хореографическом искусстве художники искали идеальное представление «движения». Развитие хронофотографии, а позже кино помогало зафиксировать движение живых и неживых объектов визуально на плоскости, разложить его на составляющие и таким образом взять на вооружение изобразительного искусства³.

Хореографы, танцоры и театральные деятели рубежа веков, в свою очередь, искали представление движения в изобразительных искусствах прошлого и настоящего. В это время во множестве стали появляться спектакли, где на должности сценографа и декоратора приглашался профессиональный живописец-станковист (К. А. Коровин, А. Я. Головин, Н. Н. Сапунов, Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа — в России, М. Дени, О. Редон, П. Серюзье — во Франции, Э. Штерн — в Германии), а режиссер нередко обладал художественным образованием (Г. Крэг). Балетмейстер Михаил Фокин вместе с художниками объединения «Мир искусства» начинает ставить свои балеты, в которых декоративное оформление сцены и костюмы выдержаны в принципиально единой стилистике, а танец словно сходит с полотен (как это делает танцовщица в балете «Павильон Армиды» (1907)). В Нижинский заимствует позировки для «Послеполуденного отдыха фавна» (1912) с греческой вазописи, как ранее делал это А. Сахаров (1910), а до Сахарова пытались делать А. Дункан и Л. Фуллер.

Вторая тенденция касалась нового понимания самой сути искусства танца, зарождения иного отношения к движениям человеческого тела на сцене. «Для культурной и социальной жизни, начиная с последней четверти XIX в., чрезвычайно значимым, переломным становится изменение в них роли персональности человека. Распад сословного общества приводит к радикальному антропологическому

³ Например, знаменитая картина М. Дюшана «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» (1912) или картины Джакомо Балла «Динамизм собачки на поводке» (1912), «Текущие линии + динамические последовательности. Полет ласточек» (1913).

сдвигу. Центральной ценностью становится индивид, его право самостоятельно принимать решения и защищать свои интересы» [6, с. 10]. Поэтому на рубеже XIX–XX вв. для человека необходим был поиск новых основ самосознания. В обществе обретают новую актуальность различные практики, помогающие человеку физически и духовно развиваться. Создается благоприятная почва для возникновения так называемого свободного танца. Он воспринимался как один из компонентов синтетического искусства, поиск которого пронизывал художественные искания эпохи. Айседора Дункан своим творчеством подготовила почву к восприятию человеческого тела как источника движений естественной, природной красоты. Александр Сахаров вывел на новый уровень выразительность сольного мужского танца, признав за ним права в той области танцевального искусства, которая не принадлежит классическому балету. В первые годы XX в. создавал свою музыкально-двигательную педагогику (ритмику) Эмиль Жак-Далькроз. С 1908 г. Рудольф Штейнер начинает говорить об эвритмии — искусстве художественного движения, сочетавшего танец и пантомиму с поэтической речью или музыкой. К 1912 г. эвритмия Р. Штейнера сформировалась в законченную художественную методику.

Не остался в стороне от поисков новых танцевально-пластических средств и Кандинский, что отразилось в его сценической композиции «Желтый звук».

При ознакомлении с текстом «Желтого звука» читатель ловит себя на мысли, что стиль танцевально-пластического движения в композиции не ясен, но, по всей вероятности, поиски шли в русле зарождающейся эстетики танца модерн. В сценарии описаны разнообразные, но самые обычные движения, такие как: ходьба, бег, прыжки, «простые движения руками», медленные повороты и наклоны головы. При этом от начала к концу композиции происходит постепенная динамизация пластики человека. В первой картине пять желтых великанов медленно появляются, затем также медленно продвигаются к рампе и растворяются. Во второй картине персонажи, названные «людьми в ярких бесформенных одеждах», выходят спокойным шагом, располагаются «тесной кучкой», идут «медленно, как во сне», их передвижения осуществляются всегда в рамках одной группы. В конце сцены они «бегут, насильно освобождая себя от неподвижности» [1, с. 77]. Пятая картина представляет собой уже большое, разнообразное в пластическом отношении полотно, где одна мизансцена ежесекундно сменяется другой.

Обращает на себя внимание, что в сценической композиции фиксируются разнообразные движения, но ничего не говорится о том, что же именно эти движения должны отображать. Очевидно, это сделано сознательно Кандинским, чтобы избежать возможной неправильной интерпретации движений и жестов актерами. Во-первых: он хотел, как было указано выше, непосредственного воздействия движения как средства искусства, то есть «чистого звучания». Во-вторых, в «Желтом звуке» самыми важными «действующими лицами» являются художник, композитор и хореограф, а фигура актера трактуется Кандинским в рамках идеи английского режиссера Гордона Крэга о сверхмарионетке⁴ — исполнителе, телесный

⁴ В личной библиотеке Кандинского имелась книга этого знаменитого английского режиссера «Искусство театра», изданная в 1905 г. и сразу переведенная на немецкий язык.

аппарат которого доведен до такой степени совершенства, что позволяет ему по требованию режиссера воплотить любую художественную идею художественным языком, а не жизнеподобным. В «Желтом звуке» актер должен, не задумываясь, следовать указаниям автора. Иначе, актер выстроит для себя некую сюжетную линию, построив свою логику повествования, а Кандинский как раз стремился избежать нарративности.

Исследователь Наоко Кобаяши-Бреденштайн (Naoko Kobayashi-Bredenstain) полагает, что абстрактные фигуры в сценических композициях Кандинского изображают духовно высоких персон, таким образом, их язык движений может иметь отношение к богослужебному ритуалу [7, с. 69]. Кобаяши-Бреденштайн также считает, что для интерпретации пластики в сценических композициях Кандинского должна быть найдена отсутствующая цель движения или источник языка движений, поскольку обычное движение не использовалось Кандинским для отображения повседневности, а представляло собой некий секретный код [7, с. 66]. Но, возразим мы, Кандинский писал, что из движений в сценических композициях был устранен «естественный процесс (рассказно-литературный элемент)» [8, с. 93] для того, чтобы представить движение само по себе, чтобы можно было почувствовать «внутреннюю ценность каждого движения» [8, с. 93]. Здесь под «естественным процессом» художник имел в виду наличие сюжета, фабулы, а под «внутренней ценностью» — восприятие движения самого по себе, придание ему самостоятельной эстетической ценности. На наш взгляд, Кандинский не намеревался что-либо зашифровать, ему хотелось увидеть красоту в природной простоте и естественности человеческого тела, которой не было в балетном театре его времени. Это своего рода «дунканизм», но без импровизационности, строго выверенный в своей композиционной законченности.

В. Лонг трактует «quasi-танцевальные движения» (dance-like movements) в «Желтом звуке» как одно из множества средств, использованных Кандинским для ухода от натурализма в театре [9, с. 62]. Искусствовед Валерий Турчин называет «Желтый звук» «родом пантомимического балета» [10, с. 97].

В неопубликованной лекции о Кандинском его друг и соратник, композитор Ф. А. Гартман сообщал, что все произведения для театра, над которыми они тогда работали с Кандинским, были задуманы как балет: «Мы продумали сцены на предмет, как они могут быть адаптированы к балету. Но ни одна из известных форм балета не давала нам того, что мы искали. Мы хотели чего-то совершенно другого» [Цит. по: 11, с. 144]. Так чего же хотели художник и музыкант?

Напомним, как Кандинский характеризовал ситуацию на современных ему сценических площадках в статье «О сценической композиции». В театре второй половины XIX в. специализировались и «окаменели» три вида сценических произведений: драма, опера и балет [5, с. 238]. Драма XIX в. — это рассказ о событиях внешней жизни человека. Опера XIX в. — это та же драма, но из-за доминирования музыкального элемента в ней довольно часто нарушается логика развития драматического действия. Танец привлекается в оперу «по внешним соображениям»: время от времени по ходу сюжета действующим лицам требуется потанцевать [5, с. 239]. В балете, по словам Кандинского, серьезность драмы страдает еще больше,

чем в опере. Внутренняя ценность «ритмического» движения танца отсутствует, а также сужается круг возможных сюжетов; как правило, это лишь любовная тематика, и та в форме сказки [5, с. 239]. Первоэлементом балета служит ритмическое движение человека или групп; линии движения и музыки текут параллельно, чем и ограничивается их связь. Отдельные танцы «вставляются и выпускаются, смотря по случайным потребностям. “Единое” так проблематично, что подобные операции проходят совершенно незаметно. Основной элемент балета — танец — делается случайным» [5, с. 241].

Кандинский предлагает взять отдельным «элементом движение человека как таковое, со всей скрытой в нем силой внутреннего воздействия на душу» [5, с. 242], без привязки к литературному сюжету или предметному миру: «Абстрактное значение движения, выключение его материальной целесообразности, использование его духовной целесообразности в бесконечных комбинациях всех частей тела танцующего, отдельно от музыки и вместе с музыкой, в бесконечном ряду параллельностей, противоположений и меж ними лежащих комбинаций все еще ждет творца нового балета» [5, с. 242].

Легко заметить, что здесь речь идет о так называемом «абстрактном» танце, а преподаватель и исследовательница современного танца Валери Пристон–Данлоп (Valerie Preston–Dunlop) прямо называет это высказывание Кандинского пророчеством абстрактного танца и полагает, что предсказание сбылось в деятельности Рудольфа Лабана [12, с. 122]. Как и в случае с живописью, словом, художник идет в сторону отказа от предметности, конкретности, вещности. Строя свое видение хореографических образов и пластики в «Желтом звуке», Кандинский намеревался уйти от внешнего повествовательного действия и сюжета, тем самым предвосхищая искания реформаторов классического балета, а также зачинателей танца модерн. В 1910 г. он высказывает идеи о возможности существования немотивированного литературой танцевального движения на сцене, так же не стремящегося быть общепринято «красивым». Этот танец не будет выражать материальных чувств (любовь, радость, страх и т. д.), а будет вызывать более тонкие душевные вибрации и служить средством ухода от натуралистического театра. Как в музыке всякий диссонанс прекрасен и целесообразен, если вытекает из внутренней необходимости, так и в танце будут чувствовать ценность и красоту движения человеческого тела самого по себе, и «внутренняя красота заменит внешнюю» [8, с. 93]. «Этот танец будущего, который таким образом становится на высоту современной музыки и живописи < ... > получит сейчас же способность осуществить сценическую композицию, которая будет первым произведением монументального искусства» [8, с. 94].

Здесь следует сделать одно замечание, касающееся разницы между абстрактным и бессюжетным танцем. Исследователи балета могут поспорить о том, кто же является отцом-основателем абстрактного танца. Известно, что таковым считал себя, например, Михаил Фокин, считавший свою «Шопениану» «первым абстрактным балетом» [13, с. 116]. Правда, он тут же сам себе противоречил, характеризуя главного героя (Юношу-мечтателя) как человека, «стремящегося к чему-то лучшему». Между тем как абстрактное искусство, будь то живопись, танец или

музыка (которую Кандинский называл самым нематериальным из искусств) потому и называется «абстрактным», что произведения этих искусств не создают образов материального мира, а, следовательно, не имеют четко обозначенного смысла. Другое название такому искусству — нефигуративное, то есть беспредметное. Абстрактный танец не просто не имеет сюжета, в нем не должно быть и человека как формы. Но, поскольку достигнуть этого полностью невозможно (иначе танец не будет танцем), фигура человека максимально абстрагируется: из ее облика удаляется все, что имеет отношение к возрасту, полу, мимике лица. Костюм упрощается до облегающего трико или балахона («унисекс») одного цвета. Соответственно, и движения такой «фигуры» — это чистые движения без намека на образность, форму. Предметом такого искусства танца будет не движущийся человек, а само движение (его темп, геометрический рисунок, размеренность или ритмичность, слаженность или асинхронность, напряженность или расслабленность), то есть, как раз то, о чем писал Кандинский.

Таким образом, Кандинский теоретически предвосхитил создание абстрактного танца, а если бы «Желтый звук» был поставлен в ноябре 1914 г. (этому помешала война), то заслужил бы и званий первого теоретика и практика абстрактного танцевального искусства.

Движения одушевленных персонажей в сценической композиции «Желтый звук» можно разделить на *пантомимные* (мимика, жесты, простые движения в пространстве) и *танцевальные*.

Мимики в композиции «Желтый звук» мало, так как обычно выражение лица используется, чтобы выразить эмоции человека. Деперсонализация персонажей Кандинским предполагает отказ от выражения эмоций, и это, отчасти, достигается устранением мимики. Закрашенные лица человеческих персонажей «Желтого звука» (аналог маски) отрицают четкое толкование образов, концентрируют внимание зрителя на движениях тела актера. Таким образом, пластика тела становится ведущим средством передачи художественного образа. Впрочем, это явление всегда имело место в «молчаливых» искусствах, таких как балет. Очень часто от балерины не требуется «играть лицом», и чем разнообразнее, тоньше движения ее рук, ног, головы, тем более ей прощается «дежурная», в сущности ничего не говорящая улыбка. С этой же целью актеры пантомимы красят себе лица в белый цвет.

В этом же ключе мыслит и Мейерхольд: «Натуралистический Театр не знает прелестей пластики», — писал он, поясняя, что в натуралистическом театре упускаются из виду все остальные средства выражения, поскольку лицо считается главным выразителем замыслов актера [14, с. 137].

Из мимических средств в «Желтом звуке» Кандинским используется только направление взгляда, а именно: вперед перед собой (для маленьких фигурок, идущих через холм, во второй картине); на зрителей (для мальчика в белом из четвертой картины и для великанов в начале пятой картины); в разные стороны (на белого человека, вверх для людей в пятой картине).

Жестовых движений в композиции также немного. Все-таки жест тесно связан с мимикой и ритмом речи. Он стремится выразить эмоции и передать некую

информацию. По мнению авторитетного теоретика театра Патриса Пави, существующие типологии жестов не являются удовлетворительными [15, с. 100]. Тем не менее, можно разделить жесты на врожденные (которые нас в данном случае не интересуют), иллюстративные, сопровождающие высказываемую мысль, и экспрессивные, говорящие об эмоциях или намерениях человека. В «Желтом звуке», по понятным причинам, преобладают экспрессивные жесты. Произносимое слово «в кадре», то есть непосредственно актерами на сцене, имеет место только во второй картине у людей с цветами и в четвертой — у человека в черном. Как раз в этом случае автор не указал на наличие сопроводительных жестов, подробно описав лишь характер произнесения текста и модуляции голоса.

Наиболее «жестовые» персонажи — великаны. Они почти не перемещаются в пространстве (за исключением выхода, точнее, «выноса» или «выдвижения» — «как будто они висят прямо над полом» [1, с. 73]) и продвижения к рампе во время пения без слов (в первой картине). Замедленные и скупые движения великанов выдают их трансцендентное происхождение. Так могут двигаться только персонажи, изображающие высших, неземных существ. Автором настойчиво подчеркиваются их «простые» и *очень* медленные жесты: повороты и наклоны головы друг к другу, различные, но слабые, движения руками. В сценарии прочитывается сочувственное отношение великанов к людям. Это видно из пластики, когда у них «внезапно свисают руки», словно от беспомощности помочь людям, или они шепчутся, «слабо и словно жалобно раскидывая руки» [1, с. 81]. Предположительно Кандинский подразумевал воплотить великанов с помощью гигантских кукол-марионеток.

Отдельно надо сказать о жесте великана в шестой картине. Поднимая прямые руки в стороны ладонями вниз, он медленно растет, пока его тело не примет форму креста. Когда великан достигает верха сцены, наступает темнота. Большинство исследователей видят в крестообразной позе великана христианскую символику, тем самым, интерпретируя сцену как распятие Христа, как событие, произошедшее на Голгофе. По словам исследовательницы Е. Халь-Кох, вдова Ф. Гартмана Ольга Гартман твердо настаивала, что это движение было инспирировано суфийским духовным упражнением [16, с. 78]. Через чету Гартманов Кандинский, действительно, познакомился с учением суфиев. Фигура с расставленными руками часто появлялась в работах художника того периода, например, на картине «Эскиз к Композиции II» (1910). Иногда эта фигура настолько абстрактна, что являет собой простой крест. Образ Христа на кресте встречается на картинах «Распятый Христос» и «Все святые I» (1911).

Интересен жест человека в белом, когда он садится на пол, вытягивает руку, медленно и торжественно сгибая ее в локте и приближая к голове, упирает, наконец, в колено и кладет голову на плоскую ладонь. Некоторым исследователям эта поза напомнила позу скульптуры О. Родена «Мыслитель». У роденовского «Мыслителя» ладонь закрыта, что характерно для сосредоточенно думающего человека, Кандинский же указывает на плоскую, открытую ладонь. Это, скорее, обозначает скуку. В письме к Гартману Кандинский отмечает, что когда белый человек, нако-

нец, опирается на руку, «все кончается будто ничем» и после можно «хоть Камаринского запустить»⁵ [17].

Простые движения в пространстве. К этому типу движений мы можем отнести перемещения персонажей по сцене в разных направлениях — к зрителю или от него, направо или налево, движение по кругу, вращательное. Движения осуществляются поодиночке или группой.

Движение к зрителю. В первой картине так движутся великаны, постепенно становясь все менее видимыми. Их пение также становится все менее слышимым. Так Кандинский использует прием театра абсурда, лишая повествование логики и отрицая законы физики. Во второй картине точно так же поначалу движутся люди с цветами. Затем их движения ускоряются, они оглядываются, замирают, потом стремительно бегут к рампе до наступления затемнения. По этим простым движениям людей мы можем догадываться об экспрессии, которую стремился передать автор. Можно предположить, что люди пугаются идущих по холму маленьких фигурок. Фигурки медленно движутся справа налево, тогда как люди выходят на сцену слева, пересекают сцену и останавливаются справа. Известно, что в живописи имеет значение, в какую сторону ориентировано движение на картине, куда направлен взгляд изображаемого лица. Направление движения слева направо считается позитивным, указующим в будущее. На сцене также: актер, выходящий на сцену слева, воспринимается зрителями как ведущий, положительный. Движение же справа налево обычно поручается отрицательным или незначительным персонажам. Рудольф Арнхейм указывает, что актер, выходящий справа будет немедленно замечен публикой, но, чтобы последняя восприняла его как «важного» персонажа, он должен занять положение чуть левее центра. Также Арнхейм приводит в пример традиционную английскую пантомиму, в которой сказочная Королева, «с которой, как полагается, отождествляет себя публика, всегда появляется с левой стороны, тогда как злой Король всегда приходит с противоположной стороны, то есть для зрителя с правой» [18, с. 44].

Вполне возможно, что выходы и направления движения персонажей в композиции «Желтый звук» — это зашифрованное послание автора об их характере. Фриц Вайланд (Frits C. Weiland), акцентируя внимание на выходе великанов в первой картине «Желтого звука» справа, говорил по этому поводу, что в древнегреческой драме движение справа налево означало переход от жизни к смерти, а движение наоборот — жизнь, вечность, Вселенную [19, с. 8]. В четвертой картине «Желтого звука» человек в черном располагается на сцене справа, а ребенок в белом — слева; мизансцена статична. По Кандинскому, белый и черный цвета находятся на противоположных полюсах: белый — это безмолвие, существующее до рождения, а черный — безмолвие после смерти. Эти цвета уравнивают друг друга, а остальные цвета, имеющие большую потенцию движения, располагаются в диапазоне между белым и черным, т. е. между жизнью и смертью.

Танцевальные движения. Наиболее богатая на разного рода движения — пятая картина сценической композиции. В ней трудно отделить танцевальные движения

⁵ В сценарии в этом месте есть ремарка: «Музыка — веселая народная пляска» [1, с. 83].

от нетанцевальных. В рамках современной танцевальной эстетики все передвижения людей в пятой картине можно интерпретировать как танец. Но Кандинский словно избегает использовать слово «танец». Он его употребляет только лишь дважды: первый раз при описании движений белого человека (это «своего рода танец» [1, с. 83]), и второй раз — когда «возникает всеобщий танец» [1, с. 85].

При выходе людей в пятой картине Кандинский словно бы желает показать все возможные типы движений и продемонстрировать эти типы, так сказать, «в чистом виде». В этой сцене автор подробно описывает передвижения групп людей в разноцветных трико: «Движения различны в каждой группе: один идет быстро и прямо, другой же — медленно, будто с усилием, а третий делает веселые скачки туда и сюда, тогда как четвертый все время оглядывается, а пятый шествует торжественным театральным шагом, скрестив руки, шестой же идет на цыпочках с поднятой открытой ладонью и т. д.

Все распределяются по-разному на сцене: некоторые сидят маленькими закрытыми группами, другие же по отдельности. Соответственно некоторые стоят группами, а другие поодиночке. Все это распределение не должно быть ни «красивым», ни очень определенным. Однако оно не должно образовывать никакой общей суматохи» [1, с. 81]. Далее появляется человек в белом и его движения описываются как «своего рода танец» [1, с. 83]. Постепенно группы цветных людей замечают белого человека. Одни группы распадаются; образуются другие — меньшие или большие. Кто-то убегает со сцены. Постепенно всех охватывает ритмичное движение. «Возникает всеобщий танец: он начинается в разных местах и постепенно растекается, стремительно увлекая за собой всех. Люди бегают, прыгают, бегут друг к другу и разбегаются, падают. Некоторые стоя быстро двигают только руками, другие же — только ногами, или головой, или туловищем. Кое-кто комбинирует все эти движения. Иногда это групповые движения. Целые группы делают иногда одно и то же движение» [1, с. 83].

Как видим, для хореографа-постановщика здесь открывается широчайшее поле для экспериментов. Не будучи хореографом, Кандинский описал рисунок танца, в котором присутствуют солист и несколько групп кордебалета. Можно четко проследить композицию танца. Сначала — экспозиция, представленная выходом нескольких групп танцоров и распределением их по сцене. Затем из массы вычленяется солист, который исполняет свое соло. Далее, когда кордебалет «заинтересовывается» движениями солиста, следует смена монтажного кадра через затемнение (своеобразная «склейка» событий) и после трехсекундного перерыва зритель видит те же группы и положения. Проходит что-то вроде интермедии, в которую, вместе с игрой цветного света, автор вводит чередования интенсивного движения отдельных групп танцоров и «застываний» наподобие «барельефов» Мейерхольда. После этого общее движение постепенно начинает развиваться в кульминацию, на пике которой все резко обрывается.

В этом «всеобщем танце» автор пользуется широкой палитрой разнообразных движений, которые в ту пору не считались танцевальными. Кандинский называет их «простыми» движениями, как бы противопоставляя движениям профессионального танца. Эти «простые» движения (бытовые шаги, прыжки, естественный бег,

асинхронные движения разными частями тела) вскоре вошли в новую свободную хореографию, называемую танцем-модерн, экспрессивным танцем. Интересны групповые перестроения. В них наблюдается постоянная текучесть хореографических мизансцен. Формируются одни группы (по двое, по трое), затем — другие, большие. Они распадаются, покидают сцену, появляются вновь. Танец постепенно стягивает всех участников в ритмичное, суматошное движение.

Художник строит рисунок передвижений персонажей в соответствии со своей цветовой теорией. В ней каждый цвет имеет потенцию движения в зависимости от теплоты или холодности. Теплые тона движутся к зрителю в горизонтальной плоскости, холодные — от зрителя (в этой же плоскости). Второй вид движения: эксцентрическое (центробежное) — для теплых цветов и концентрическое (центростремительное) — для холодных [8, с. 64–65]. В сценарии нет указаний, что перестроения групп танцоров происходят в соответствии с цветом их костюмов, но можно предположить, что именно это и имел в виду художник. Уже при выходе «сначала идут серые, затем — черные, белые и, наконец, цветные люди» [1, с. 81]. В кульминации же наоборот: серые, черные и белые постепенно убегают со сцены и остаются только цветные. От начала к концу сцены происходит постепенная динамизация пластики, и ей, соответственно, подчинено использование цвета художником. Вначале выходят люди в сером, что символизирует отсутствие движения. Серый цвет, по Кандинскому, «беззвучен и неподвижен» [8, с. 73]. Далее выходят люди в черном и белом; т. е. серый разлагается на свои составляющие — белый и черный цвета. И лишь затем выходят люди в костюмах, цвета которых, по Кандинскому, «движутся» к зрителю или от него, центробежно или центростремительно. Исключение составляет только красный цвет, заключающий, по теории художника, «движение в себе» [2, с. 127]. Не потому ли в одной из первых редакций текста «Желтого звука» Кандинский описал танец-хоровод людей в красном, который позднее изъясил из сценария. По нашему мнению, изъясил вследствие конкретности описания: этот танец слишком сильно походил на обычный танец, имел явно прочитываемый народный колорит, исполнялся четко под музыку, ритмично, с притопами и прихлопами, т. е. имел все признаки предметности, жизненности и шел вразрез с принципами абстрактного театра Кандинского. С другой стороны, функцию «движения в себе» этот хоровод красных людей вполне оправдывал: танцоры образовывали замкнутую фигуру круга, стоя лицом к центру, и почти не двигались, лишь притопывая ногами.

* * *

Воплощая в «Желтом звуке» свое видение танцевально-пластического движения, как одного из элементов его сценического синтеза, Кандинский искал новые возможности пластики человеческого тела в искусстве танца. Для него танец был проявлением, прежде всего, духовного начала, средством выявления внутреннего мира души. Через танец, как и через другие искусства, происходит продуцирование комплекса «внутренних вибраций». И в этом, по Кандинскому, — цель произведения искусства. С помощью танцевально-пластического движения художник

стремился передать движение живописного цвета, сделав танцующих его носителями. Таким образом, он хотел перевести плоскость живописи в движущийся объем, создав некое идеальное синтетическое произведение искусства — сценическую композицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kandinsky W.* Du théâtre. Über das Theater. О театре. Ed. Jessica Boissel. Paris. 1998. 339 s.
2. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 1901–1914. С. 97–200.
3. *Каган М. С.* Морфология искусства. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.
4. *Der Blaue Reiter.* Hrsg. Kandinsky W., Franz M. München: R. Piper & CO. Verlag, 1914. 140 s.
5. *Кандинский В. В.* О сценической композиции // Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 1901–1914. С. 235–250.
6. *Айламазьян А. М.* Новая культура танца XX века и проблема персональности // Психологический журнал Международ. ун-та природы, общества и человека «Дубна». 2009. № 4. [Электронный ресурс] // URL: <http://psyanima.ru/wp-content/uploads/issues/2009n4a3.pdf> (дата обращения: 27.02.2017).
7. *Kobayashi-Bredenstein N.* Wassily Kandinskys frühe Bühnenkompositionen: Über Körperlichkeit und Bewegung. Berlin: de Gruyter, 2012. 253 p.
8. *Кандинский В. В.* О Духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
9. *Washton Long R.-C.* Kandinsky: The Development of an Abstract Style. Oxford: Clarendon press, 1980. XXVII, 202 p.
10. *Турчин В. С.* Театральная концепция В. В. Кандинского // Русский авангард 1910-х–1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 405 с.
11. *Nahl-Koch J.* Kandinsky. London: Thames and Hudson, 1993. 431 p.
12. *Preston-Dunlop V.* Laban, Schönberg, Kandinsky. 1899–1938 // Louppe L. Traces of Dance. Drawing and Notation of Choreographers. Paris: Editions Dis Voir, 1994. pp. 110–101.
13. *Фокин М.* Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
14. *Мейерхольд Вс.* Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре: сб. статей. М.: ГИТИС, 2008. 237 с.
15. *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 483 с.
16. *Nahl-Koch J.* Kandinsky, Schönberg and their Parallel Experiments // Schönberg and Kandinsky: An Historic Encounter. Ed. Konrad Boehmer. Taylor & Francis, 1997. 224 p.
17. Письма Кандинского В. В. [Гартману Ф. А.] и «Композиции для сцены» // РГАЛИ. Ф. 2037 Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 1об.
18. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 392 с.
19. *Frits C. Weiland.* Der gelbe Klang. Interface // Journal of New Music Research. 1981. Vol. 10. № 1. pp. 1–13.