

УДК 821(09)–2: 75

СООТНОШЕНИЕ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО В ТЕОРИИ СИНТЕЗА ИСКУССТВ В.КАНДИНСКОГО И СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК»¹

Дмитрий Сергеевич Туляков

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. contactz@gmail.com

В статье исследуется соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В.Кандинского и его сценической композиции «Желтый звук». Анализируется отношение Кандинского-теоретика к слову как составному элементу сценического искусства (статья «О сценической композиции»), противоречащее литературной практике художника. В ходе анализа визуального уровня текста «Желтого звука» доказывается, что слово является универсальным инструментом передачи внутренне взаимосвязанных визуального сценического действия и музыки и выступает в качестве материала особого – опосредованного литературной формой, а не сценического синтеза искусств.

Ключевые слова: Василий Кандинский; «Желтый звук»; синтез искусств; визуальность; рубеж веков.

Один из наиболее влиятельных художников и теоретиков искусства начала XX в. Василий Кандинский уделял большое внимание проблеме синтеза искусств на сцене. В статье «О сценической композиции», опубликованной в 1912 г. в альманахе «Синий всадник», Кандинский утверждает, что хотя каждое искусство есть «нечто замкнутое в себе», «своя собственная жизнь», «царство для себя», по своей «внутренней сути» они совершенно тождественны: конечная цель стирает внешние различия и обнажает внутреннее тождество» [Синий всадник 1996: 68]. Художник полагает, что «внутренняя идентичность выразительных средств отдельных искусств, в конце концов обнаруживаемая, стала почвой, на которой попытались голос одного искусства поддержать идентичным ему голосом другого, усилить его и таким образом достигнуть удивительно мощного воздействия.

Но повторение одного из выразительных средств одного искусства, например музыки, идентичным ему средством, например, живописи – это только один случай, одна возможность» [там же: 69]. Помимо параллелизма выразительных средств разных искусств Кандинский отмечает возможности, заключенные в их противопоставлении, контрасте: «...мы находим в сфере противоречия и сложной композиции антиподы этому повторению, а затем находим ряд возмож-

ностей, заключенных между взаимо- и противоположением. Это неисчерпаемый материал» [там же].

Театр XIX в. не устраивает Кандинского отсутствием подлинного синтеза, входящих в него искусств: в нем «возникли и окостенели три группы произведений (драма, опера, балет. – Д.Т.), разделенные высокими стенами» [там же]. Каждому жанру сценического искусства соответствует своя «субстанциональная форма», связь же между ними в сценическом произведении XIX в. основывается на «чисто внешней необходимости» [там же: 72]. В сценической композиции на место внешних взаимосвязей, «бесполезно ограничивающих и ослабляющих внутреннее воздействие», должно прийти «внутреннее единство, поддерживаемое и даже образуемое внешней разобщенностью», в результате чего появляется «возможность сохранить каждому из элементов его собственную внешнюю жизнь, находящуюся в видимом противоречии с внешней жизнью другого элемента» [там же: 73]. В синтетической сценической композиции ведущим оказывается не та или иная «субстанциональная форма», а «внутренний голос», при использовании которого «внешнее развитие события может стать не просто второстепенным, но и вредным, как затемняющее его» [там же: 72–73].

Разобшенность, противоречие, контраст как эстетические принципы уже были введены Кандинским в живописной теории, где описывалось «противозвучие» – «встреча отдельных форм, торможение одной формы другою, также сдвиги, соединения и разрывы отдельных форм» [Кандинский 2008: 386]. Сценическое искусство оказывается вписанным в общую концепцию абстрактного искусства как объединенный «внутренним голосом» синтез основанных на собственной «внутренней необходимости» искусств.

Субстанциональными формами выделяемых художником сценических жанров названы «драма – слово, опера – звук, балет – движение» [Синий всадник 1996: 72], а в состав их синтеза – сценической композиции – входят тоже три элемента:

«1. музыкальный тон и его движение.

2. материально-душевное звучание и движение, выраженное людьми и предметами.

3. цветной звук и его движение (специфическая возможность сцены)»².

В дополнениях к этим пунктам Кандинский поясняет, что под первым номером подразумевается заимствованная из оперы музыка, под вторым – заимствованный из балета танец, под третьим же – «цветной звук», который «получает самостоятельное значение и используется наравне с другими средствами» [там же: 73].

Слово в этом списке «главных» для сценической композиции элементов отсутствует, однако ему посвящено отдельное замечание: «Слово как таковое или соединенное в предложении будет использоваться для того, чтобы образовать известное “настроение”, освобождающее первооснову души и сообщающее ей восприимчивость. Звук человеческого голоса будет также использован как таковой, то есть не будет затемнен словом, словесным смыслом» [там же: 74]³.

В составе сценической композиции слово занимает, таким образом, второстепенное по отношению к музыке, танцу и «цветному звуку» положение, что является следствием его большей предметности, отягощенности «словесным смыслом». Утверждая, что слово будет необходимо «*лишь* для того, чтобы создать определенное “настроение”» (курсив мой. – Д.Т.), Кандинский подчеркивает, что в сценической композиции оно не может быть использовано для составлявшего сущность драмы XIX в. «рассказа о событии» [там же: 69], поскольку одним из условий синтеза является «отказ от внешнего события-действия» [там же: 73]. Слово, звучащее со сцены, – это «речевые (словесные) действия персонажей» [Хализев 1986: 42; Тмарченко 2004: 322], т.е. драматический диалог или монолог, в

которых, по убеждению Кандинского, «душевная жизнь человека принимает участие в той мере, в какой она связана с внешней» [Синий всадник 1996: 70].

Менее систематически свои взгляды на сценическое искусство художник излагает в более ранней работе, книге «О духовном в искусстве» (1911). Кроме идей, окончательно оформленных и развитых в статье «О сценической композиции», эта книга содержит замечания о драме Метерлинка, в котором Кандинский видел поэта родственных ему самому «нематериальных стремлений», человека, который «отворачивает свой взор от внешнего и обращает его внутрь себя» [Кандинский 2008: 183]. Метерлинка Кандинский описывает как «художественного корреспондента и ясновидца» катастрофы современной жизни, в которой «внешние опоры» религии, науки и морали потрясены и готовы рухнуть без новой опоры в духовности. В качестве достоинств творчества Метерлинка отмечается, что «он вводит нас в мир, называемый фантастическим, или, правильнее, сверхчувственным» и создает атмосферу «преимущественно чисто художественными средствами, причем материальные средства (мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т.д.) играют скорее символическую роль и применяются в известной степени как внутренний звук» [там же: 183–184].

Эстетика театра символизма, проявляющаяся в иносказательности, отдаленности мира драмы от реальности, сосредоточенности на внутренних, духовных исканиях человека, становится одним из главных источников концепции сценического искусства Кандинского. Главная заслуга Метерлинка «заключается в его способе обращения со словом»: «Слово есть внутренний звук. Этот внутренний звук частью (а может быть, и преимущественно) порождается предметом, которому слово служит именем. Но когда предмет сам не находится перед глазами слушающего, только имя его, тогда в голове слушателя рождается абстрактное представление, дематериализованный предмет, немедленно вызывающий в “сердце” некоторую вибрацию» [там же: 185].

Кандинский приписывает слову свойства, подобные свойствам формы и краски как специфическим средствам живописи, и обосновывает, таким образом, параллелизм своих беспредметных композиций и драмы символизма, связанный с близостью и того и другого музыке («внутренний звук», «вибрация»). Однако это не значит, что драма символизма является для Кандинского полностью удовлетворительным воплощением найденных им эстетических принципов на сцене. Художник оговаривается, что пе-

речисленные драматурги «остаются все же под обаянием внешних событий» [Синий всадник 1996: 70], а в тексте «О духовном в искусстве», подготовленном для печати в России в 1914 г. (издание не состоялось), добавляет комментарий, что упомянутые выше материальные средства драмы Метерлинка «являются, конечно, устаревшими приемами создания настроения в зрителе» [Кандинский 2008: 185].

Сразу же после статьи «О сценической композиции» в альманахе следует сценическая композиция «Желтый звук», экспериментальный характер которой подчеркивается обращенной к читателю просьбой приписать ее слабости «не принципу, а автору» [Синий всадник 1996: 74]. «Желтый звук» должен был стать демонстрацией разработанных Кандинским принципов сценического искусства, причем не только на страницах журнала – в 1914 г. композиция планировалась к постановке в Мюнхенском художественном театре, но замысел, над которым Кандинский работал с музыкантом Фомой фон Гартманом и художниками Огюстом Макке, Францем Марком и Альфредом Кубином, не был осуществлен ни тогда, ни позже при жизни автора.

Сценическая композиция состоит из вступления и шести картин. «Образ “желтого цветка” сменил романтический “голубой” у Новалиса. Для автора “Генриха фон Офтердингена” его “цветок” являлся символом недостижимости мечты. У Кандинского же при содействии высших небесных сил происходит – при сокрытии потери невинности – ритуальное “зачатие”, и знаком его стал “желтый цветок”» [Турчин 2000: 79]. В окончательном варианте названия «Желтый звук» (в набросках композиция называлась «Желтый цветок») Кандинский не только отходит от «предметности», но и словесно характеризует материал музыки (звук) при помощи средства живописи (цвета).

Картины композиции полностью лишены диалога и состоят по преимуществу из разного рода «сценографических решений, режиссерских экспликаций и заметок по актерскому исполнению» [Автономова 2000: 109]. Звучащее слово сохраняется только во вступлении (как хоровое пение из-за сцены – 8 стихов) и картинах второй (декламация людей в бесформенных одеждах – 6 стихов), третьей (из-за сцены выкрикиваются «невнятно какие-то слова», например, «калязимунафаколя!») и четвертой (приказ мужчины ребенку «Молчать!!»).

В немногочисленных вставках звучащего слова Кандинский не только следует своим заявлениям о том, что оно должно быть использовано для «создания настроения», но и дает поэтиче-

скую интерпретацию столь необходимого в сценическом искусстве, согласно его теории, контраста. Так, песня хора во вступлении построена на антитезах:

«Steinharte Träume... Und sprechende Felsen...
Schollen mit Rätseln erfüllender Fragen...
Des Himmels Bewegung... Und Schmezzeln...
der Steine
Nach ober hochwachsend unsichtbarer Wall»
«Tränen und Lachen... Bei Fluchen Gebete...
Der Eingung Freude und schwarzeste Schlachten»
«Finsteres Licht bei dem... sonnigsten Tag
Grell leuchtender Schatten bei dunkelster Nacht»
[Kandinsky 1998: 70]⁴.

Бесплотное (сновидение) наделено характеристиками материального (камень), а неодушевленное (утесы, глыбы), наоборот, характеризуется как сознательное, живое (они говорят, задают вопросы). Соположение смеха и слез, проклятия и молитвы, единения и битвы, света и тьмы является словесным выражением существенных для Кандинского противоречий и «настраивает» на контрастный лад всей композиции.

В теории Кандинский отрицает «смысл» слов, но на практике вкладывает в них важное для понимания его замысла значение. Опосредованно в процитированном отрывке выражается диалектика визуальной и вербальной образности, во-первых, во фразе «Вздыхающийся кверху невидимый... вал...», во-вторых, в оксюморонах «сумрачный свет» (*Finsteres Licht*) и «ярко светящаяся тень» (*Grell leuchtender Schatten*). Образом «Жесткие как камни сновидения... и расплавление... камней...» (*Steinharte Träume... Und Schmezzeln... der Steine*) Кандинский также предвосхищает сюрреалистическую поэтику сновидений.

Противопоставление «внешнего» и «внутреннего» видения усиливается во второй картине, в которой обозначено рождение желтого цветка – главного символа и визуального знака всей композиции:

«Die Blumen bedecken alles, bedecken alles, bedecken alles
Schliess die Augen! Schliess die Augen!
Wir schauen. Wir schauen.
Bedecken mit Unschuld Empfängnis.
Oeffene die Augen! Oeffene die Augen!
Vorbei. Vorbei» [ibid.: 74]⁵.

Эффективным оказывается только «внутреннее» зрение, зрение с закрытыми на внешнее глазами – зрение, отвлекающееся от материального и видящее духовное, способное воспринять «внутреннее звучание». Подобно Метерлинку, зритель/читатель должен «отвратить свой взор от внешнего и обратить его внутрь себя».

Постепенно звучащее слово сходит на нет, переходя от полноценных, хотя и небольших, песен во вступлении и второй картине к невнятным выкрикам в третьей и, наконец, повелительному «Молчать» в четвертой. В первой, пятой и шестой картинах звучащая речь полностью отсутствует, а их текст состоит только из авторских ремарок.

Пытаясь по-другому, чем автор, определить жанр «сценической композиции» Кандинского, исследователи называют «Желтый звук» «сценарием» [Листа 2000: 78], «описательным сценарием» («a descriptive scenario») [Kuhns 1997: 148], «либретто» [Галеев 2008: 349] и «внелитературной музыкальной драмой» [Турчин 2000: 81]. Во всех перечисленных определениях отражено ключевое свойство основной части текста «Желтого звука» – его служебный характер. Только на сцене произведение Кандинского может обрести полное существование, оставаясь в тексте не более чем «описательным сценарием» или «теоретической моделью» [Автономова 2000: 114]. Но само слово «композиция» указывает на живописную и музыкальную природу «Желтого звука», как и его название. В живописных «Композициях» (первые были созданы в 1910 г.) Кандинский стремился приблизиться к беспредметности музыки. Они представляли «наивысшую ступень в созданной художником иерархии жанров после Импрессиий и Импровизаций» [Автономова 2000: 106].

Тем не менее в том виде, в каком «Желтый звук» опубликован на страницах «Синего всадника», он является литературным произведением. Синтетическая композиция парадоксальным образом оказывается с самого начала неразрывно связанной со словом – при том, что именно слову, литературе в сценической композиции Кандинский уделяет по отношению к другим искусствам второстепенную роль. Не печатая в «Синем всаднике» ни эскизов декораций, ни нотной записи музыки (что было осуществлено, например, в публикации оперы русских футуристов «Победа над солнцем» в 1913 г.), Кандинский предлагает исключительно словесный текст для передачи своего замысла. Между литературным произведением и его потенциальным аудиовизуальным воплощением существует «противодействие», созвучное эстетическим исканиям художника.

Основная форма отношений вербального и визуального в «Желтом звуке» – опосредованная передача в слове как вербальном инструменте визуальной составляющей «сценической композиции»⁶. Это происходит в первую очередь через название присутствующих на сцене цветов и

характеристику их изменения. Например, в первой картине «задник становится темно-синим (одновременно с музыкой) и получает широкое черное обрамление (как в картине)» (76)⁷, а во второй картине этот же задник «внезапно становится грязно-коричневым. Холм – грязно-зеленым. И в самом центре холма появляется неопределенной формы черное пятно, которое то приобретает отчетливость, то размытость» (77).

Цветовое оформление сцены является не безучастным фоном, а активным участником действия. В третьей картине именно цветное освещение, а не остающиеся статичными действующие лица, определяет происходящие на сцене события: «Тела (великанов. – Д.Т.) остаются неподвижными. Со всех сторон, быстро сменяя друг друга, падают яркие лучи (синие, красные, фиолетовые, зеленые, многократно сменяющиеся). Далее все эти лучи сбегаются к центру и смешиваются. ... На секунду становится черно. Потом на сцену вползает матово-желтый цвет, постепенно становящийся все более интенсивным, и в конце концов сцена приобретает яркую лимонно-желтую окраску» (79).

В повествовательных ремарках не только отражена значимость для композиции цветовой организации сцены, но и показан активный, действенный характер цвета, в особенности заглавного желтого. Желтый существует на сцене не только как цвет чего-то (желтые лица у великанов в первой картине, желтый цветок на зеленом холме и пожелтевшие цветы в руках у людей во второй картине, желтые великаны в пятой картине и светло-желтый великан в шестой), но и как цвет луча, концентрированное выражение желтого цвета «как такового». Он связан, с одной стороны, с творчеством, с «рождением нового существа» – желтого цветка [Турчин 2000: 79], с другой – с безумием: «Желтое есть типично земная краска. ... Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства» [Кандинский 2008: 141]. Эту двоякую связь иллюстрирует пятая картина, в которой резкий желтый цвет сначала фокусируется на исполнившем танец белом человеке, после чего начинается хаотическое аритмичное движение людей в трико, приводящее к полной «сумятице в оркестре, в движении, в освещении» (82).

Шесть из восьми наименований, перечисленных в списке действующих лиц, визуально присутствуют на сцене и связаны с определенными цветами. У «возможно большего роста великанов (это как парение непосредственно над землей)»

«удивительные желтые лица» (76). «Неопределенные существа» – это «неопределенных очертаний красное существо, несколько напоминающее птицу, с большой головой, отдаленно похожей на человеческую» (77) в первой картине и «небольшие фигурки, едва различимые, серо-зеленого цвета, неопределенного тона» (78) – во второй. «Люди в свободных одеяниях» из второй картины «в ярких длинных бесформенных одеждах (первый – совершенно синий, второй – красный, третий – зеленый и т.д., отсутствует лишь желтый)» (78). Мальчик из четвертой картины одет в белую рубашку, а очень толстый мужчина, приказывающий ему молчать, – в черное. В пятой картине танцующие люди одеты в трико разного цвета, а их волосы «окрашены соответствующей цвету трико краской. Также и лица. (Люди – как марионетки)» (80).

Сравниваемые с марионетками люди являются в композиции Кандинского не драматическими персонажами, а носителями разных цветов⁸. Ориентация на передачу в слове визуального восприятия доминирует и в посвященной великанам ремарке в конце пятой картины: «Только в глубине сцены виднеются желтые великаны, медленно заглатываемые тьмой. Кажется, великанов гасят, как гасят лампы, то есть свет несколько раз конвульсивно вздрагивает перед наступлением тьмы» (82). Видимое, связанное с формами и цветами (как персонажей и предметов, так и сценического освещения), а также характеристиками их изменения, доминирует над психологией действующих лиц, практически не раскрываемой во вставках звучащего слова. В «Желтом звуке» Кандинский в полном соответствии со своей теорией сценического искусства стремится «заменить литературную драму драмой почти исключительно визуальной» [Листа 2000: 83], используя, тем не менее, для передачи этой тотальной визуальности слово.

Особое место в тексте «Желтого звука» занимает описание музыки. Уже в названии композиции заявлено, насколько важная роль в ней принадлежит звуку. При этом связь с музыкой здесь иного характера, чем в живописных композициях или вышедшем через несколько месяцев после «Синего всадника» альбоме стихов и гравюр «Звуки»⁹. Специфика «Желтого звука» в том, что, по авторскому замыслу, в нем должна звучать настоящая, а не метафорическая «внутренняя» музыка.

В композиции звук неразрывно связан с визуальными событиями, происходящими на сцене. Например, в первой картине переход музыки из более высокой тональности в более низкую происходит одновременно с окрашиванием задника

в темно-синий цвет, во второй картине «движение цветка сопровождает тоненькое си, движение листа – очень низкое ля» [там же: 77–78]. Позднее описывается точное соответствие звучания разных звуков и изменений в цветном освещении: когда звучит хриплый голос, «внезапно всю сцену заливают матовый красный цвет, и она теряет отчетливость очертаний», когда слышится выкрик, «крошечная тьма сменяется ярким голубым цветом», а когда звук «с бешеной скоростью становится носовым», «все внезапно становится блекло-серым» [там же: 78].

В подобных описаниях слово выступает как инструмент соотнесения визуального и звукового рядов композиции. Часто визуальные и звуковые характеристики в их отношении друг к другу обозначаются буквально, как в приведенных примерах. На музыку могут указывать высота тона, темп, конкретные звучащие ноты или инструменты; в визуальном отношении называются цвета, предметы и формы.

На их фоне выделяются метафорические характеристики, в которых музыка визуализируется в слове. Так, в первой картине звучание хора также представлено при помощи визуального образа: «Из-за сцены доносится пение без слов, звучащее бесстрастно, деревянно и механически» (76). Словесно характеризуя музыку пятой картины, Кандинский упоминает средства живописи так, как будто он продолжает говорить об облике сцены: «Внезапно исчезают все краски (великаны остаются желтыми), и белый сумрачный свет заполняет сцену. / Отдельные краски начинают говорить в оркестре» (81). В третьей картине после «проливания» на сцену желтого цвета («Dann fließt auf die Bühne ein mattes gelbes Licht» [Kandinsky 1998: 78]) и его интенсификации дается следующая ремарка: «С усилением света музыка уходит вглубь и становится все темнее (ее движение напоминает движение улитки, протискивающейся в свою раковину). ... Достигнуто самое яркое освещение: музыка переплавлена» (79). Изменение музыки охарактеризовано здесь как изменение цвета и метафорически уподоблено визуальному движению улитки. В конце концов музыка исчезает и оказывается «переплавленной» в интенсивный желтый цвет. В письме Кандинского Фоме фон Гартману находим другой образ: «Это принципиальный момент: желтый растет и все перед ним тает!» (цит. по: [Турчин 2000: 82]). Так, описывая разнонаправленность «музыкального движения» и «красочного движения», Кандинский прибегает к опосредованной литературной образностью визуальности.

Таким образом, в сценической композиции

«Желтый звук» вербальное и визуальное выступают в более сложных отношениях, чем предполагает теория синтетического искусства Кандинского. Звучащее поэтическое слово не только является элементом «создания настроения», но и отражает диалектическую связь визуальной и вербальной образности, видимого и невидимого, материального и духовного. В составляющих основной объем текста композиции авторских ремарках слово выступает как инструмент опосредованной образной передачи динамически изменяющихся визуальной составляющей (цветовое и световое оформление сцены, внешний вид действующих лиц и находящихся на сцене предметов) и музыки в их соотносительности друг с другом. Обращаясь в словесной передаче музыки к визуальным образам и понятиям из области живописи, Кандинский приходит в тексте «сценической композиции» к особому – опосредованному литературной формой, а не сценическому, синтезу искусств.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», № 12-34-01012а1.

² В вышедшей в журнале «Изобразительное искусство» в 1919 г. расширенной и доработанной, но концептуально не измененной, русской версии статьи «О сценической композиции» эти «абстрактные элементы названы» более ясно: «1. Музыкальное движение. 2. Красочное движение. 3. Танцевальное движение» [Кандинский 2008: 273].

³ В версии 1919 г. данный абзац отсутствует. Можно заметить переключку между словом и звуком человеческого голоса «как таковыми» у Кандинского и появившимися позднее декларациями русских кубофутуристов: «Декларация слова как такового» А.Крученых (1913 г.), «Слово как таковое. О художественных произведениях» и «Буква как таковая» А.Крученых и В.Хлебникова (1913 г.), «Что есть слово (II-я декларация слова как такового)» Н.Кульбина (1914) [Русский футуризм 2009: 71–82]. Известно, что Кандинский выражал недовольство включением четырех своих стихотворений в прозе в футуристическую «Пощечину общественному вкусу» (1913 г.). Возможно, исключив указанные выражения из русскоязычной публикации, Кандинский стремился дистанцироваться от русских кубофутуристов, чья теория «слова как такового» действительно отличается от мыслей художника.

⁴ Приводим эти строчки по русскоязычному черновику «Желтого звука», написанному в 1909–1911 гг., до создания опубликованного в «Синем всаднике» текста на немецком:

«Твердые сны... Разговоры утесов...

Глыбы недвижные странных вопросов

Неба движение... Таянье скал...

Кверху растущий невидимый вал»

«Слезы и смех. Среди проклятий молитвы.

Радость в слиянии. Черные битвы»

«Мрак непрогляднейший в солнечный день

Ярко светящая в полночи тень» [Kandinsky 1998: 57].

⁵ Проблема соотношения вербального и визуального рассматривалась нами на другом материале в других работах [Туляков, Бочкарева 2009; Туляков 2010].

⁶ В русскоязычном черновике:

– Цветы все покروют, все покроют, все покроют.

– Закрой глаза! Закрой глаза!

– Мы смотрим. Смотрим...

– Зачатие покроют невинностью

– Открой глаза! Открой глаза!

– Мимо! Мимо! [Kandinsky 1998: 61].

⁷ Здесь и далее, если не указано иное, цитаты из «Желтого звука» даны в переводе З.С.Пышновой по изданию [Синий всадник 1996] с указанием номера страницы в скобках.

⁸ «Обезличиванию» подвергаются и действующие лица других сценических композиций Кандинского. Так, в ходе работы над «Голосами» (1908–1909) автор систематически заменяет в рукописи слова «актеры» на «фигуры» [Kandinsky 1998: 95].

⁹ В теории Кандинского музыка выступает в качестве метафоры, переносимой на живопись или поэзию такие качества, как нематериальность, отсутствие предмета изображения, глубина эмоционального воздействия. Часто встречающиеся в теории Кандинского выражения «внутренний голос», «генерал-бас», «контрапункт» [Подземская 2011] по отношению к разным искусствам говорят о взгляде художника на музыку как на некое абсолютное искусство и стремлении перенести ее законы и терминологию на искусство вообще и поэзию и живопись в частности.

Список литературы

Автономова Н.Б. Сценические композиции В.В.Кандинского // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С.106–115.

Галеев Б.М. Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Аван-

гарт и театр 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С.346–374.

Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2008. Т.1. 429 с.

Листа М. В.Кандинский и А.Шенберг или идея Gesamtkunstwerk между Россией и Германией // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов в европейском контексте. М.: Наука, 2000. С.78–87.

Подземская Н. «Живописный контрапункт» В.В.Кандинского, или об абстрактном в искусстве // Беспредметность и абстракция. М.: Наука, 2011. С.113–157.

Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н.Терехина, А.П.Зименков. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с.

Синий всадник / под ред. В.Кандинского и Ф.Марка; пер., коммент. и статьи З.С.Пышновской. М.: Изобр. искусство, 1996. 192 с.

Тамарченко Н.Д. Специфика речи в драме в сравнении с эпикой (два подхода к проблеме) // Теория литературы: в 2 т. М.: Академия, 2004. Т.1. С.321–323.

Туляков Д.С. Поэтика визуальности в пьесе Уиндема Льюиса «Враг звезд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып.4(10). С.135–144.

Туляков Д.С., Бочкарева Н.С. Соотношение вербального и визуального в манифестах русского кубофутуризма и британского имагизма 1913–14 гг. // Мировая литература в контексте культуры: Пограничные процессы в литературе и культуре. Пермь, 2009. С.329–333.

Турчин В.С. Театральная концепция В.В.Кандинского // Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С.73–105.

Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: МГУ, 1986. 260 с.

Kandinsky W. Über das Theater. Du théâtre. O theatre. Hsrg von Jessica Boissel. Köln: DuMont, 1998. 339 S.

Kuhns D.F. German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 320 p.

RELATION OF THE VERBAL AND THE VISUAL IN WASSILY KANDINSKY'S THEORY OF SYNTHESIS OF ARTS AND STAGE COMPOSITION «YELLOW SOUND»

Dmitriy S. Tulyakov

Post-graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University

The article considers the correlation between the verbal and the visual in Wassily Kandinsky's theory of synthesis of arts and his stage composition "Yellow Sound". The attitude of Kandinsky-theorist towards the word as an element of scenic art is revealed as contradicting his own literary practice. The analysis of the visual level of the "Yellow Sound" text proves the word to be a universal instrument of rendering integrally related to visual stage action and music and to act as the material of specific –indirectly related by literary form – not scenic synthesis of arts.

Key words: Wassily Kandinsky; «Yellow Sound»; synthesis of arts; visibility; border of the centuries.