

УДК 792.01

## ВЛИЯНИЕ СИМВОЛИЗМА М. МЕТЕРЛИНКА НА ТВОРЧЕСКУЮ КОНЦЕПЦИЮ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА В. КАНДИНСКОГО

*Ефременко Оксана Сергеевна*, кандидат культурологии, доцент кафедры истории театра, литературы и музыки, Новосибирский государственный театральный институт (г. Новосибирск, РФ). E-mail: suzet@yandex.ru

В статье рассматривается влияние концепции театрального символизма М. Метерлинка на формирование творческого метода В. Кандинского. Российский художник полностью разделял точку зрения Метерлинка, что искусство не должно быть репрезентативным, а обязано передавать внутреннюю, метафизическую правду отношений человека с миром, то есть быть символическим. Главным приемом выражения символа в его пьесах был надтекст. Надтекст определяется как «внеличный, имперсональный мистико-лирический поток, из которого черпают свои предчувствия, настроения и состояния действующие лица». Сам Метерлинка обозначал эту «летучую материю» как «диалог второго порядка», который присутствует в драме помимо наличного словесного текста. Автором статьи установлено, что Кандинский продолжил опыты реализации надтекста в области изобразительного искусства. Влияние театрального символизма Метерлинка выразилось в конкретных произведениях и формах творчества Кандинского на нескольких уровнях: а) на уровне цитаций и аллюзий в иконографии, цвето-световой палитре и в системе содержательных мотивов картин; б) на уровне концепции сценической композиции. Художник использовал символическую технику бельгийца как форму проникновения за пределы «соматического» пространства, сопоставляя предметный образ и глубинный смысл, отвлеченное значение. Следовательно, метод театрального символизма, основанный на антимиметичности изображаемого и стилизации, органично вошел в творчество отечественного абстракционизма.

**Ключевые слова:** Театральный символизм, Метерлинка, абстракционизм, Кандинский, условный театр.

## INFLUENCE OF M. MAETERLINK'S SYMBOLISM ON THE CREATIVE CONCEPTION OF ABSTRACT ART OF V. KANDINSKY

*Efremenko Oksana Sergeevna*, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of History of Theater, Literature and Music, Novosibirsk State Theatre Institute (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: suzet@yandex.ru

The article analyzes the impact of the concept of theatrical symbolism of M. Maeterlinck on the formation of a creative method of V. Kandinsky. The Russian artist fully shared the views of M. Maeterlinck that art should not be representative, and is obliged to transmit internal, metaphysical truth of man's relationship with the world, to be symbolic. In this concern the article puts a question of the spectators' new borders of perception. The audience is supposed to understand associations and emphasized unrepresentable images. The author drives to the conclusion that on the basis of Maeterlinck's static theatre, there appears a "relative" approach, and as a result, there appeared the necessity of the presence of a new type of stage artist, in the structure of the play. On the basis of the analysis of theoretical ideas of Belgian playwright, the authors describe their rejecting the traditional understanding of drama action. All the examples of classical dramatism lie in the sphere of external

for this author, meanwhile the accent is put on the “second order dialogue” or so called “underwater stream”. Multilevel relations between the text, implication and upteext make special flexible structure of their plays.

The author of the article found that V. Kandinsky’s experiments continued implementation of new meanings in the field of fine arts. Influence of theatrical symbolism of M. Maeterlinck expressed in concrete works of V. Kandinsky and forms of creativity on several levels: a) at the level citations and allusions in the iconography, color palette and in the content of motives paintings; b) at the concept stage of the composition. Therefore, the method of theatrical symbolism, based on styling, organically joined the work of Russian abstract artist V. Kandinsky.

**Keywords:** Theatrical symbolism, Maeterlinck, abstract art, Kandinsky, conventional theatre.

Природа театрального символизма и его ценностное значение впервые были сформулированы и апробированы выдающимся бельгийским деятелем культуры Морисом Метерлинком. Его пьесы и философские эссе служили отправной точкой для размышлений российских критиков, театральных деятелей, литераторов, композиторов, художников, философов различных этических и эстетических убеждений – от представителей «нового искусства», последователей марксистского учения до постмодернистов. В данной статье мы рассмотрим роль театрального символизма в становлении концепции абстракционизма Василия Кандинского.

Как известно на рубеже XIX–XX веков в изобразительном искусстве все более интенсивно разворачивались поиски новых изобразительных средств, способов типизации, универсальных символов, сжатых пластических формул. С одной стороны, это было направлено на новое отображение внутреннего мира человека, с другой – на обновление видения предметного мира в визуальных искусствах. Иначе говоря, развитие понятия «абстрактного» в искусстве знаменовало собой не только рождение особого взгляда на человека, пространство и время, но и возможность «говорить путем чисто художественных средств». Театральный символизм и его воплощение в ранней драматургии Метерлинка («Les Aveugles», 1890; «L’Intruse», 1891; «Intérieur», 1894; «La Mort de Tintagiles», 1894 и др.) и философских эссе [4] полностью отображали этот процесс. Кандинский считал Метерлинка одним из своих главных предшественников, который показал ему пример решительного обновления выразительных средств. Российский художник полностью разделял точ-

ку зрения Метерлинка, что искусство не должно быть репрезентативным, а обязано передавать внутреннюю, метафизическую правду отношений человека с миром, то есть быть символическим.

Художественный принцип отображения сверхреального Кандинский увидел в новом творческом обращении Метерлинка со словом. Рождение трансцендентной драматической атмосферы в театральной символизме он связывал с процессом дематериализации, абстрагирования слова. Технически это осуществляется через поиск «чистого звучания» слова: «Слово есть внутреннее звучание. <...> Когда, однако, самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в “сердце” вибрацию. <...> Искусное применение слова (в согласии с поэтическим чувством), – внутренне необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд, может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова» [3, с. 30–31]. Благодаря повторам слово утрачивает внешний смысл, остается лишь его внутреннее звучание, и оно непосредственно воздействует на душу. Так, по словам Кандинского, даже нейтральная лексика приобретает у Метерлинка «зловещий» оттенок. «Слово, которое имеет таким образом два значения, первое – прямое, и второе – внутреннее, – отмечает художник, – является чистым материалом поэзии и литературы, <...> посредством которого говорит душе» [3, с. 31]. Открытие метафизического в слове происходит благодаря одной из главных особенностей речевой организации пьес Метерлинка, не раз отмеченной исследователя-

ми [8], – склонности к повторам лексем и целых языковых конструкций. Традиционно в литературоведении и языкознании повтор понимается как «стилистическое средство, оживляющее письменную речь, способствующее ее выразительности, эмоциональности, придающее ей особый ритм и динамичность». В художественной речи данные качества усиливаются и призваны вносить значительную дополнительную информацию экспрессивности и стилизации в текст, а также часто служат важным средством связи между предложениями, то есть связаны с признаками интенсификации и внесения упорядоченности, переводом слова из номинативного в коммуникативное и эстетическое значение. В произведениях Метерлинка усиливается последнее. Идея статичности, отсутствия выраженного развития внешнего действия, которые акцентирует в своих ранних пьесах бельгиец, максимально снижает номинативность речи персонажей. Благодаря статичности и неноминативности произносимого слова создается виртуальное пространство, в котором через коммуникацию автора и реципиента должен реализовываться «метафизический смысл диалога, реплики, отдельной сцены или действия в целом» символистских драмы и театра, то есть надтекст. Надтекст определяется как «внеличный, имперсональный мистико-лирический поток, из которого черпают свои предчувствия, настроения и состояния действующие лица» [6, с. 116–117]. Сам Метерлинк обозначал эту «летучую материю» как «диалог второго порядка», который присутствует в драме помимо наличного словесного текста: «Сугубо отвлеченный характер надтекста отличает его от родственного ему понятия подтекста» [6, с. 117]. На наш взгляд, Кандинский продолжил опыты реализации надтекста в области изобразительного искусства. Влияние театрального символизма Метерлинка выразилось в конкретных произведениях и формах творчества Кандинского на нескольких уровнях:

- на уровне цитаций, аллюзий в иконографии, цвето-световой палитре и в системе содержательных мотивов картин;
- на уровне концепции сценической композиции.

Искусствовед И. Аронов видит в иконографии картин Кандинского 1900-х годов отсылки

к художественным образам любовных пьес Метерлинка «Аглавена и Селизетта», «Пелеас и Мелисанда», «Принцесса Мален». На наш взгляд, российского художника привлекали ценностное значение эстетической категории «трагическое», трактуемой Метерлинком как панэстетическое, примеряющее темные и светлые стороны жизни, и способность воплотить это через молчание, «диалог второго порядка» (надтекст). Ученый анализирует: «Влюбленные в картине Кандинского “Встреча” (1901) ощущают тишину, состояние бессловесного соприкосновения двух душ. Темный лес, в котором они, как кажется, скрываются, отделяет их от недостижимого сверкающего замка. В скрытом символическом аспекте “Встреча” передает стремление Кандинского к гармоничной любви, к воплощению мечты, по его словам, о “счастье, которое не сознаешь”, и которого он в реальности не достиг с Анной. Сказочный мир видений из Средневековья стал местом его исканий идеальной любви» [1]. Сам Кандинский так пояснял воспринятый им закон театрального символизма: «Он (*Метерлинк – О.Е.*) вводит нас в мир, который называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его *Princesse Maleine*, *Sept Princesses*, *Les Aveugles* и т. д. не являются людьми прошедших времен <...>. Это просто души, ищущие в тумане, где им угрожает удушье <...>. Эту атмосферу он создает, пользуясь чисто художественными средствами, причем материальные условия – мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т. д. – играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания» [3]. Таким образом выстроена картина «Комета» (1900), ночная фантазия Кандинского, прямо связанная с символом предзнаменования судьбы. Красноватая колористика картины создает напряженное, тревожное трагическое ощущение, что перекликается с образом в пьесе «Принцесса Мален», в которой «огромная комета окрашивает ночь в красный цвет, так, что кажется, «будто кровь течет на замок». Следовательно, Кандинский использовал символическую технику Метерлинка как форму проникновения за пределы «соматического» пространства, сопоставляя предметный образ и глубинный смысл, отвлеченное значение.

Художественная реальность Метерлинка, о которой российский художник писал, что «это в прямом смысле души, которые ищут в туманах, которым туманы грозят удушением, над которыми нависла мрачная сила», также видна в цветных линогравюрах и ксилографиях Кандинского 1903–1907 годов. Природа «внутреннего звука» произведений бельгийского символиста отражена в ксилографиях к книге «Стихи без слов» (1903), на титульном листе которой он «изобразил мир, погруженный во мрак, в ожидании приближающегося бедствия. Огромные белые облака в черном небе напоминают фантастическое чудовище в пламени. Стремительное движение всадников усиливает впечатление надвигающейся катастрофы, “звук” которой символизирует трубач – герольд опасности» [1].

Позже влияние поэтики символизма Метерлинка в типологическом аспекте проявилось в серии полотен, в которых происходил пространственный и колористический эксперимент, выведший Кандинского к высшей точке его творческой эволюции. Это выразилось в таких произведениях, как «Белый звук» (1908), «Рок» (1909), «Лошадь» (1909), «Картина с лодкой» (1909), «Импровизация 2» (1909). Д. С. Сарабьянов так описывает характерные черты их художественной образности: застывшие, остановившиеся движения фигур, в их внутреннем взаимодействии, почти независимом от внешней ситуации, в их пластической самодостаточности, необъяснимость событий и некая тайна происходящего, не подлежащая разгадке [5]. Статичность, наличие надтекстового значения, отказ от ясной событийности очевидно корреспондируют с театральным символизмом. Таким образом, наибольшее влияние театрального символизма Метерлинка в художественной образности картин Кандинского проявилось в 1900-е годы – начало мюнхенского периода в творческой биографии художника, который знаменовал становление его художественного метода, движение в область беспредметного творчества.

Концепция сценической композиции, созданная в 1909–1912 годах, выразила зрелое представление Кандинского об абстракционизме и синестезии в искусстве. Данная идея была сформулирована в статье «О сценической композиции» и сценической композиции «Желтый звук»,

опубликованных в альманахе «Синий всадник». Как подчеркивает Д. С. Туляков, «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», а основополагающую роль в ней сыграл театральный символизм Метерлинка [7, с. 168]. «Желтый звук» состоит из вступления и шести картин, которые включают в себя диалог и расширенные режиссерские ремарки. Динамика развития действия в сценической композиции возникает благодаря символистской речевой организации, где слово не номинативно, а экспрессивно и абстрактно, что отсылает к открытиям Метерлинка. Функционально вербальная сторона «Желтого звука» реализует «трагическое» театрального символизма, воплощает идею символистского прозрения:

*Цветы покрывают все,  
покрывают все, покрывают все.  
Закрой глаза! Закрой глаза!  
Мы созерцаем. Мы созерцаем.  
Прикрываем зачатие невинностью.  
Открой глаза! Открой глаза! [2]*

Как и в концепции театрального символизма истинным является только «внутреннее» зрение, поэтому, подобно метерлинковскому реципиенту, зритель Кандинского также должен «отвернуть свой взор от внешнего и обратить его внутрь себя». В визуальной составляющей происходит стилизация средств живописи и марионеточного театра. Следовательно, концепция сценической композиции В. Кандинского складывается под явным влиянием театрального символизма Метерлинка. Метод театрального символизма, основанный на антимиметичности изображаемого и стилизации, вошел в творчество Кандинского не только в качестве заимствованных внешних мотивов и приемов, но в виде общих принципов. Адаптация и развитие метерлинковских идей в абстракционизме подчеркивают важное значение театрального символизма для становления российской авангардной культуры XX века.

Литература

1. Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907 [Электронный ресурс]. – URL: <http://iknigi.net/avtor-igor-aronov/72444-kandinskiy-istoki-1866-1907-igor-aronov/read/page-9.html> (дата обращения: 01.02.2016).
2. Кандинский В. Желтый звук. Сценическая композиция [Электронный ресурс]. – URL: <http://a-pesni.org/zona/avangard/blaue.php> (дата обращения: 01.02.2016).
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 109 с.
4. Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. – Самара: Агни, 2000. – 440 с.
5. Сарабьянов Д. В. Кандинский и русский символизм [Электронный ресурс]. – URL: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1994/04/944-016.htm> (дата обращения: 01.02.2016).
6. Театральные термины и понятия: мат-лы к словарю. – СПб.: РИИИ, 2010. – Вып. 2. – 209 с.
7. Туляков Д. С. Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции «Желтый звук» // Вестн. Перм. ун-та. – Пермь, 2012. – Вып. 4 – С. 167–173.
8. Шкунаева И. Д. Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. – М.: Искусство, 1973. – 448 с.

References

1. Aronov I. *Kandinskiy. Istoki. 1866–1907 [Kandinsky. Origins. 1866 - 1907]*. (In Russ.). Available at: <http://iknigi.net/avtor-igor-aronov/72444-kandinskiy-istoki-1866-1907-igor-aronov/read/page-9.html> (accessed 01.02.2016).
2. Kandinskiy V. *Zheltyy zvuk. Stsenicheskaya kompozitsiya [Yellow sound. Scenic composition]*. (In Russ.). Available at: <http://a-pesni.org/zona/avangard/blaue.php> (accessed 01.02.2016).
3. Kandinskiy V. *O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]*. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 109 p. (In Russ.).
4. Meterlink M. *Sokrovishche smirenykh. Pogrebennyy khram. Zhizn' pchel [Treasure of the humble. Buried temple. Life of bees]*. Samara, Agni Publ., 2000. 440 p. (In Russ.).
5. Sarabyanov D.V. *Kandinskiy i russkiy simvolizm [Kandinsky and Russian Symbolism]*. (In Russ.). Available at: <http://feb-web.ru/feb/izvest/1994/04/944-016.htm> (accessed 01.02.2016).
6. *Teatral'nye terminy i ponyatiya. Materialy k slovaryu [Theatrical terms and concepts. Materials for the dictionary]*. St. Petersburg, RII Publ., 2010, iss. 2. 209 p. (In Russ.).
7. Tulyakov D.S. Sootnoshenie verbal'nogo i vizual'nogo v teorii sinteza iskusstv V. Kandinskogo i stsenicheskoy kompozitsii «Zheltyy zvuk» [The ratio of the verbal and the visual in the theory of synthesis of arts Kandinsky and stage composition “Yellow sound”]. *Vestnik Permskogo universiteta [Bulletin of Perm University]*. Perm, 2012, iss. 4, pp. 167-173. (In Russ.).
8. Shkunaeva I.D. *Bel'giyskaya drama ot Meterlinka do nashikh dney [Belgian drama from Maeterlinck to the present day]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 448 p. (In Russ.).