

Angelina GOLOVANEVA Synthesis of arts in the 20th century: Painting and music

Ангелина ГОЛОВАНЁВА Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка

Живопись и музыка — два искусства, на протяжении долгого периода времени неизменно соприкасающиеся друг с другом. Так, многие композиторы пытаются в своих опусах соединить краску и звук, изобразить двухмерное пространство в одномерном, статичность в движении, в конце концов, целостную картину в музыке. Ф. Лист в отдельных пьесах фортепианного сборника «Годы странствий» («Обручение», публ. 1858), М. Мусоргский в фортепианном цикле «Картинки с выставки» (1874), К. Дебюсси в «Образах» (1894, № 1 — «Золотые рыбки» по картине А. Матисса), Э. Гранадо в фортепианной сюите «Гойески» (1907–11), созданной на основе образов полотен Ф. Гойи, С. Рахманинов в симфонической поэме «Остров мертвых» (1909) по картине А. Беклина, В. Тарнопольский в инструментальном театре «Хоральная прелюдия» (1987) для струнного трио, ударных и ансамбля (по гравюре «Шествие на Голгофу» А. Дюрера), и многие другие композиторы, обратившиеся к картинам, попытались выразить средствами музыки смысл живописных источников.

Обратный процесс происходит и в живописи. Приведем яркие образы музыкантов, ставшие основой живописных полотен: «Музицирующие ангелы» (1432) Я. ван Эйка, «Ангел в красном, играющий на лютне» (1490) Л. да Винчи, «Музыкантши» (ок. 1520) К. де Сермизи, «Музыканты» (1595) и «Лютнист» (1596) М. Караваджо, «Счастливый Фиддлер» (1623) Г. ван Хонтхорста, «Музыкальный вечер» (1626) Х. ван Р. Рембрандта, «Женщина, сидящая у спинета» (1673–75) Я. Вермеера, «Музыкальный ансамбль» (1719) П. Ангеллиса, «Урок музыки» (ок. 1770–72) Ж. Фрагонара, «Графиня Эллинтон» (1777) Дж. Рейнолдса, «Флейтист» (1866) Э. Мане, «Оркестр оперы» (ок. 1870) Э. Дега, «Девушки за форте-

The purpose of the article is to analyze the basic principles of the composers' work at the compositions inspired by painting as creative sources. The author points out the two principles typical for such work, i. e. the personification of visual sources and the generalized interpretation of them. Examples are given from the works by Claude Debussy, Sergey Rachmaninov, Edison Denisov. The cycle *Pictures by Blake* composed by Dmitri Smirnov is being analyzed more in detail.

Key words: music of the 20th century, the synthesis of arts, painting and music.

Цель данной статьи — рассмотреть основные принципы композиторской работы во время сочинения опусов, созданных на сюжеты живописных источников.

В статье выделяется два принципа — персонификация живописных источников и обобщенная их трактовка.

В качестве примеров приведены произведения К. Дебюсси, С. Рахманинова, Э. Денисова. Более подробно рассмотрен цикл «Картины Блейка» Д. Смирнова.

Ключевые слова: музыка XX века, синтез искусств, живопись и музыка.

пиано» (1892) О. Ренуара, «Дама с гитарой» (1911) К. Коровина, «Виолончелист» (2000) Г. Непомнящего, «Музыкант» (2004) С. Плутенко.

Также композиторы, особенно в XX веке, черпают в области живописи образы для своих музыкальных сочинений, не прибегая при этом к отображению определенных сюжетных линий или конкретных пейзажных зарисовок. Приведем высказывание английского авангардиста Брайана Фернихоу: «Бывает, что восприятие картины или гравюры соединяет множество различных сторон вашего опыта, которые, конечно, существуют по отдельности, но никогда не соединяются для создания чего-то нового и своеобразного. Очень часто живопись создает для меня такого рода возможности» [1, с. 255]. Фернихоу говорит о том, что просмотр живописных полотен вызывает в его воображении музыкальные образы, картины для него — импульс к созданию собственных произведений. Некоторые же композиторы перед началом создания музыкального опуса занимаются каллиграфией. «Перед тем как приступить к сочинению, я нередко пишу несколько картин или занимаюсь каллиграфией. Это помогает мне сформулировать музыкальную идею, определить и понять содержание будущего музыкального опуса», — замечает японский композитор Тору Такемицу [там же, с. 234].

Известны и личности, совмещающие в себе мастерство создавать музыку и профессионально писать картины. Среди них М. Чюрленис — многочастные, построенные по принципу сонатной формы циклы «Соната Солнца» (1907), «Соната звезд» (1908) и др.; А. Шёнберг — картины «Портрет дамы» (1909), «Видения» (1910); Э. Браун и Р. Хаубеншток-Рамати, чьи партитуры представляют собой своего рода графические объекты.

Конечно, в творческом методе большинства таких личностей происходит своеобразный синтез, когда «музыкальностью» наделяются художественные полотна, а музыкальные опусы предстают своего рода «живописными» полотнами.

Следует отметить, что эволюционные процессы, происходившие в музыке и в живописи, шли параллельно; оба искусства оказывали значительное влияние друг на друга начиная с эпохи Средневековья. Музыковед М. Райс посвятил изучению данного синтеза статью «Взаимодействие живописи и музыки в европейском искусстве», выявляя его основные стадии. Так, он отмечает, что «в Средневековье, несмотря на сходные эстетические принципы, в отношении символических значений музыка и живопись развивались по-разному: поскольку музыка считалась наукой, родственной математике, музыка в основном опиралась на число; материалом же живописи были библейские сюжеты. Поскольку мир чисел бесконечен, количество же библейских сюжетов достаточно ограничено, а широко использовалось только малое количество их, музыка развивалась все же больше. Но основные принципы эстетики музыки и живописи были общими, и прежде всего это диктовалось общим для всех искусств той поры религиозным содержанием» [6]. В эпоху Возрождения, по словам Райса, все было наоборот. Живопись развивалась быстрее, чем музыка. Причина в том, что во всем стало преобладать светское начало, а так как в это время на первый план выходит индивидуальное, музыка — как обобщенный вид искусства — отошла на второй план. В эпоху же Клас­сицизма «связи между музыкой и живописью ослабевают. В эту пору каждое из искусств вырабатывает свои самостоятельные „идеальные“ формы, которые чаще всего не связаны друг с другом» [там же]. В эпоху романтизма эти два вида искусства вновь налаживают связи, а «в постромантическую эпоху связи между музыкой и живописью ощущаются скорее на уровне мироощущения, чем на уровне конкретных приемов. Собственно, отчасти это было заложено уже во время господства романтизма — и в картинах, и в музыке был одинаковый накал чувств, хотя прямо эти произведения разных жанров и не были связаны между собой» [там же]. Причины такого взаимодействия кроются, по мысли композитора Л. де Пабло, в том, что «живопись и музыка — видимо, из-за большей абстрактности своего языка — были относительно свободны» [1, с. 179]. В этом — их схожесть, проявляющаяся также в отсутствии четких структур и образов.

Музыку и живопись, действительно, многое объединяет. По мнению Э. Денисова, существуют следующие параметры сходства между музыкой и живописью:

- 1) пространственные законы (живопись существует в двухмерном пространстве, музыка — в «одномерном» [2, с. 158]),
- 2) размещение элементов в пространстве для создания единого целого (художник расставляет изображаемые элементы на картине, как и композитор

размещает звуки на пространственно-временном полотне),

- 3) каждый элемент обладает своими качествами: любой изобразительный элемент имеет свою форму и цвет, так же как в музыке звук имеет свою «форму» (ряд параметров) и свой «цвет» (тембр),
- 4) элементы взаимодействуют между собой (только так художник и композитор создают единое целое),
- 5) сходства в области формы (любое произведение — художественное и музыкальное — обладает своей формой благодаря определенной логике распределения элементов в пространстве),
- 6) наличие в XX веке и в музыке, и в живописи серийной техники; по словам Денисова, серийный принцип композиции «встречается в ряде картин П. Клее и П. Мондриана: „Композиции“ 1917–1928 годов и „Victory Boogie-Woogie“ (1944) Мондриана, „Старинные аккорды“ (1925) и „Цветущий сад“ (1930) П. Клее» [там же, с. 159].

При этом композиторы прибегают к двум возможным принципам работы с живописными источниками:

- 1) они *персонифицируют* живописные образы,
- 2) они трактуют образы *обобщенно*.

Для персонификации характерно:

- 1) конкретное и точное указание немusического компонента (живописного источника) на тему музыкального произведения,
- 2) сохранение образов немusического компонента (живописного источника) и их претворение в музыкальном произведении,
- 3) точный показ образов и их предельная конкретизация (наделение образа конкретным музыкальным тембром, инструментом, лейтмотивом, ладом, тональностью, какой-либо техникой и т.д.);
- 4) возможное наличие сюжета — определенной драматургии (в вокально-инструментальных произведениях, а также — в опусах XX века, представляющих собой перформанс).

Для обобщенной трактовки живописных образов характерно:

- 1) самое общее указание живописного источника на тему музыкального произведения,
- 2) показ образов может быть нечетко обрисован,
- 3) отсутствие конкретизации (обобщенный сюжет, его передача, обобщенное отражение событий, обобщенная характеристика, передача общего впечатления).

Окидывая взором историю развития музыки в целом, отметим, что примером первого принципа (персонификация живописных образов) является ряд пьес фортепианного цикла «Картинки с выставки» (1874) Мусоргского, в котором, по мнению Н. Калиниченко, представлена «ясно определенная... программа, яркая индивидуали-

зация персонажей» [3, с. 164]. Например, в пьесе «Лимож. Рынок» отчетливо прорисовываются образы лиможских кумушек, господина Пюиссанжа, господина Панта-Панталеона и др. В «Золотых рыбках» (цикл «Образы») К. Дебюсси воссоздает колорит рыбок и их движение, воплощая музыкальными средствами образы одноименной картины Матисса. Главное в этой пьесе — яркая красочность образов, которые он воссоздает с помощью фортепиано. Композитор привлекает для этого разнообразные колористические средства гармонии, как известные до него, так и новые.

Среди примеров второго принципа работы композитора с живописным источником (обобщенная трактовка образов) — четырехчастная оркестровая сюита «Отшельник» (1913) М. Регера по картине А. Беклина, где композитор воссоздает общую идею одиночества страдающего художника, и опера «Похождения повесы» (1951) И. Стравинского, в которой композитор воссоздает приближенный и общий колорит серии картин У. Хогарта, увиденных им на выставке в Чикаго в 1947 году. Перечислим и ряд других произведений. Так, в симфонической поэме «Остров мертвых» (1909) С. Рахманинова тема *Dies irae* олицетворяет образ смерти (остров), ставший основным на полотне А. Беклина, а в трехчастном цикле «Звездная ночь» (1978) для оркестра А. Дютыйё — по одноименной картине Ван Гога — обобщенная трактовка образов достигается благодаря использованию композитором красивейших созвучий, имеющих отношение к описательности тихого ночного пейзажа. Красоту созвездий, как на картине Ван Гога, воссоздает игра пространством, используемая Дютыйё (для этого он применяет специфическое расположение оркестрантов на сцене). Композитор отмечал: «Мой опус вовсе не был иллюстрацией к картине... моя музыка стала выражением того эмоционального потрясения, которое я испытал, глядя на ван-гоговскую „Звездную ночь“» [1, с. 85]. Еще один пример — пьеса «Морской пейзаж и жатва» (1978) английского композитора Р. Холлоуэя, написанная под впечатлением сразу двух известных живописных полотен. Предоставим слово композитору: «Несколько лет назад я написал композицию для оркестра, названную „Морской пейзаж и жатва“. Часть композиции, „Морской пейзаж“, была вдохновлена живописью Каспара Давида Фридриха. Это почти пустынное его полотно, в котором доминирует синий цвет. Источник „Жатвы“ — картина Брейгеля „Жнецы“, которую я видел в Нью-Йорке. В „Жнецах“ превалирует желтый цвет; картина полна людей и динамики. Изображенные на ней поля напоминают море. Это сближает оба полотна — голубое и желтое моря сливаются в воображении. Мне кажется, что музыке в таких случаях дано больше выразительных возможностей, чем живописи» [там же, с. 272–273]. Во всех перечисленных опусах не производится персонификация образов, все они выражают общее образное состояние или созданы с отсутствием последовательной иллюстративности.

В творчестве одного композитора могут уживаться оба вышеуказанных принципа. Яркое тому доказательство — наследие Д. Смирнова. Зададимся вопросом: что привлекло Смирнова в живописных образах Уильяма Блейка, ставших основой инструментального цикла «Картины Блейка»? Ответом на данный вопрос может стать утверждение самого композитора: «Блейк сравнивал контур в изобразительном искусстве с мелодией в музыке, говоря: „В Природе нет Контур, но он есть у Воображения. В Природе нет Мелодии — но у Воображения она есть. В Природе нет сверхъестественного и она погибает: Воображение же — сама вечность“» [7, с. 485–486]. Смирнов «изобразил» в музыке то, что изобразил на своих картинах Блейк, досказывая, развивая запечатленный на полотнах сюжет.

Цикл «Картины Блейка» Смирнова состоит из четырех композиций: «История при свете Луны» (ор. 51, 1988) для шести инструментов, «Лестница Иакова» (ор. 58, 1990) для шестнадцати инструментов, «Авель» (ор. 65, 1991) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, «Река жизни» (ор. 66, 1992) для шестнадцати исполнителей. Два произведения («Лестница Иакова» и «Река жизни») названы Смирновым соответственно именам блейковских полотен, в то время как сочинение «История при свете Луны» создано по акварели Блейка «Злоба», а опус «Авель» вдохновлен образностью его картины «Тело Авеля, найденное Адамом и Евой».

Смирнов избрал в качестве основы для своих музыкальных опусов, составляющих цикл, те картины Блейка, которые оказали на него сильное впечатление. Сам композитор говорит: «Я исходил не из сюжетов, а из самих картин... Я видел их сначала в альбомах, а затем мне удалось увидеть их живьем. Ради того, чтобы увидеть первую из них, мне пришлось предпринять путешествие в Филадельфию (США). Три остальные я видел на выставках в Лондоне (в основном, в Тейт-Галерее). Но и сами сюжеты этих картин, а также их трактовка Блейком, оказались настолько интересными, что они мне дали множество конструктивных музыкальных идей» (из переписки с Д. Смирновым. 17.11.2012).

Относительно рассматриваемого цикла «Картины Блейка» Смирнова укажем, что примерами *персонификации образов* становятся произведения «История при свете Луны», «Авель» и «Лестница Иакова», в которых каждый инструмент олицетворяет определенного персонажа. Например, в «Лестнице Иакова»: Иаков — фагот, звезды — колокольчики, арфа и челеста, движение ангелов (именно движение, что говорит о точности, детализации происходящего) — струнные и духовые инструменты, голос Бога — барабан, в связи с чем мы можем судить об их характере, эмоциях. Естественным образом, персонифицируя образы Блейка, Смирнов предлагает слушателям своеобразные музыкальные сценки с наличием сюжетных перипетий, *досказанных, придуманных композитором*. Персонификация дает нам представить конкретные образы, которые обладают психологиче-

скими качествами и характеристиками, свойственными людям. Можно говорить о том, что между образами в рассматриваемых опусах Смирнова происходит взаимодействие (например, в той же «Лестнице Иакова» — между Богом и Иаковым, а также между ангелами и Иаковым на ментальном уровне). Говоря об отношении образов, мы имеем в виду взаиморасположение объектов в самом широком смысле. Это говорит о том, что в отличие от живописи, музыка развертывается во времени и пространстве, что дает возможность показать эти взаимоотношения (между людьми, человеческими качествами) более выпукло и состоятельно по временному параметру. Смирнов, персонифицируя образы картины тембрами, дает им возможность «двигаться», «действовать», строить отношения в данном времени и данном пространстве, то есть иметь линию развития. Нельзя, опираясь на какое-либо изменение в произведении, говорить о том, что здесь есть драматургия, ведь известно, что драматургия — это воплощение драматического действия с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Инструментальная же музыка в данном плане относительна. Согласимся с мнением Ю. Келдыша, что «специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке, лишь отчасти совпадают с законами сценической драмы» [4, с. 301]. Говоря о драматургии инструментального произведения, вряд ли можно сделать вывод, что в нем, построенном по драматургическим законам (или с использованием законов драматургии) есть сюжет. Ведь сюжет — это *развитие*, ход событий. В живописи сюжета в данном смысле нет. Смирнов, отображая картину в музыке, отходит от многих принципов свойственных живописи, заменяя их на принципы чисто музыкальные, он получает право *домыслить* сюжет, создать свою точку зрения, свое видение и свой вывод.

Примером же *обобщенной трактовки* образов в цикле «Картины Блейка» Смирнова является опус «Река

жизни». В нем персонификация отрицается, и весь инструментальный состав воссоздает общее эмоционально-образное состояние блейковской картины, не уделяется внимание отдельным персонажам, отсутствуют сюжетные перипетии. Отказ от персонификации, скорее всего, обусловлен большим числом персонажей на картине «Река жизни», которые взаимодополняют один образ, раскрывают один бесконфликтный сюжет. А вот на полотнах «Злоба», «Тело Авеля, найденное Адамом и Евой» изображен конфликт как данность, что, возможно, и предопределило наличие персонификации образов отдельными музыкальными тембрами, собственным тематическим материалом (в «Авеле» используются лейтмотивы, предоставленные композитором каждому из персонажей). Например, положительные персонажи акварели «Злоба» Блейка в «Истории при свете Луны» Смирнова олицетворены инструментами, звучащими в высоких регистрах (альт, флейта-пикколо, скрипка), чем композитор акцентирует их духовность, близость к божественным образам, а отрицательные — резко контрастными им, низко звучащими инструментами (бас-кларнет и контрабас). Степень конфликтности избирается Смирновым в соответствии с блейковскими полотнами. Как мы видим, Смирнов не просто сочиняет музыку, чтобы подчеркнуть талант и величие Блейка как художника, но на основе близкого ему мира зрительных образов Блейка находит системы передачи собственного мнения, видения: «Уильям Блейк дает мне один из важнейших стимулов для сочинения музыки. Его креативная фантазия и энергия настолько велики, что они способны заражать и вдохновлять меня больше, чем произведения любого другого поэта, писателя, мыслителя или художника. Его творчество, на первый взгляд, просто и даже в чем-то по-детски наивно, но на самом деле в нем содержится невероятная сила, потрясающая глубина и множественность смыслов», — говорит Смирнов [4, с. 34].

Литература

1. Барбан Е. Контакты. Собрание интервью. СПб.: Композитор, 2006. 472 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 206 с.
3. Калинин Н. Н. Цикл Мусоргского «Картинки с выставки» и художественная культура XIX века // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы Международной научно-практической конференции. Астрахань, 1997. С. 162–167.
4. Келдыш Ю. В. Драматургия // Музыкальная энциклопедия Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 301.
5. Петров В. О. «В песчинке мир найти сумей» (интервью, комментарии и примечания В. Петрова) // Муз. академия. 2013. № 1. С. 34–39.
6. Райс М. Взаимодействие живописи и музыки в европейском искусстве // Израиль XXI век: музыкальный журнал. 2008. № 8 / URL: <http://www.21israel-music.com/Zhivopis3.htm> (дата обращения: 10.08.2014).
7. Смирнов Д. Н. «Мир в песчинке...». Рук. 564 с.