

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВАНИЯ ЖИВОПИСИ П. КЛЕЕ

*Предпринята попытка выявить музыкальные основания живописных произведений П. Клее. На конкретных примерах раскрывается и анализируется возможность интерпретации (визуальной реализации) полифонических методов в изобразительном искусстве и трансформации принципов развития музыкальной ткани в визуальном изображении.*

В русле исследования взаимодействия живописи и музыки как сложного интеграционного процесса важным и необходимым является обращение к творческому наследию представителей определенного вида искусства. Многие живописцы переносили принципы композиционного построения музыкального произведения на изобразительную поверхность холста. Проблема нахождения, понимания и анализа содержания такого рода живописных произведений определяет актуальность работы. Цель данной статьи заключается в выявлении музыкальных оснований живописи П. Клее – известного и талантливого швейцарского художника XX ст., в творчестве которого музыка была одним из ключевых критериев содержания произведений, его художественных идей, учебных и теоретических трудов. В представленном материале предпринята попытка выявить, определить и проанализировать музыкальные составляющие изобразительной структуры произведений П. Клее, которые явились не только творческим элементом, но и художественным методом его работы.

В жизни П. Клее музыка играла такую же важную роль, как и живопись, поэтому многие его работы изобилуют обращениями к музыкальному искусству. Название и внутреннее содержание такого рода полотен художника свидетельствуют об этом: «В стиле Баха» (1919), «Фуга в красном» (1921), «Певица комической оперы» (1927), «Пастораль» (Rhythmen) (1927), «Полифоническое постижение белого» (1930), «Полифония» (1932), «Старый скрипач» (1939), «Ландшафт в A-Dur» (1939) и др.

Кульминацией музыкально-живописного творчества П. Клее стала визуальная реализация полифонической музыкальной композиции, т. е. интерпретация полифонических методов в его картинах. Именно П. Клее ввел в изобразительное искусство музыкальные термины – «полифония» и «ритм». Дублированием, наложением, взаимопроникновением и смешиванием различных оттенков цвета он формирует полифоническую структуру изображения.

В акварели «Фуга в красном» (1921) представлено множество фигурных групп изображений, словно висящих в воздухе прогрессий цвета и формы, находящихся в пространственных временных последовательностях, превращениях, преобразованиях и конкретизациях. Отдельные сочетания фигур, изображенных на полотне, являются легко читаемым живописным воплощением структурного принципа построения фуги: округлые и угловатые формы как тема и противосложение; повторение треугольного мотива как инверсия; последовательность овалов как отчасти обратное движение. «Простое движение, – говорится в дневниковой записи П. Клее, – кажется нам банальным. Временной элемент должен быть исключен. Вчера и сегодня как одновременность. Полифония в музыке более или менее следовала навстречу такой потребности... Полифоническая живопись превзошла музыку тем, что временное здесь больше пространственного, а понятие *синхронность* еще отчетливее выступает наружу» [9, с.78].

В звучащих формах «фуги в красном» художник акцентирует не только временное, выбирая огромный формат, но также пытается исключить в малоформатном отрезке времени чистую последовательность форм, дающую возможность выделить их синхронность. «Живописное произведение, – отмечает П. Клее, – возникает из движения, само является установленным, определенным движением и становится включенным в движение» [9, с.78].

П. Клее – музыкант и исполнитель И. Баха – в строгом законе фуги всегда находил новые импульсы для интерпретации формы. Он создал группу картин и цветных иллюстраций, формальная структура которых основывается на принципе имитации или

контрапунктной полифонии. В фуге, как известно, одна и та же тема главенствует во всех без исключения голосах в различном звуковом регистре, причем любое изменение (ладовое или тональное) в мелодии верхнего голоса соответствует такому же изменению в мелодии нижнего голоса. Голоса вступают по очереди, а тема может изменяться, т. е. становиться «перевернутой».

«Фуга в красном» П. Клее уже благодаря своему названию отсылает зрителя к музыке. В четырех главных формах предметных изображений, таких как кувшин или ваза, треугольник, круг и прямоугольник, можно выделить тему и противосложение. Изменчивая цветовая тональность объектов зависела от непостоянного характера их форм, а прогрессия темы – от развития цвета: желто-розовый – розовый – красный – темно-фиолетовый – серый на черном фоне. Изменение оттенка цвета изображенных фигур приносит динамизм и передает движение в изображении. Закономерный оттенок цвета предметных изображений проявляется во всей полноте в закономерном отношении их форм друг к другу» [6, с.313].

Наложение оттенков цвета, соответствующих форме изображенных объектов, поэтапный переход от насыщенного цвета к более приглушенному и прозрачному предполагают движение, а, возможно, звучание голосов и ритм.

Особенно интенсивно художник вникал в изобразительное превращение, разложение полифонических структур. Благодаря наслоению разных красочных плоскостей образовалась новая, «многоголосная» структура полотна, которую вполне свободно можно интерпретировать как изобразительную партитуру. Примерами являются «Фуга в красном» (1921), «Ландшафт в A-Dur» (1939) и «Полифоническое постижение белого» (1930) [11, с.140].

Идея полифонии нередко возникает из названия самой картины, причем не только из определенно представленных изображений, рассматриваемых как попытки многоголосного формообразования (трактовки), но чаще всего из большого количества серий живописных работ, которые воплощают идею полифонии. Примерами тому являются акварели 1930-х гг., среди которых можно выделить «Полифоническое постижение белого» (1930).

В данной работе наслоения прозрачных акварельных красок создали поле или центр белого цвета, свободный от раскрашивания. Иными словами, более плотные слои акварелей по краям изображения словно встраиваются в белый центр картины. Благодаря постепенному присоединению глазури к граням изображения его колорит постепенно насыщается, придавая, тем самым, «звучание» данному произведению. Мелодический аспект реализуется в визуальных линиях, действие или «звучание» которых разворачивается на наших глазах. Очерченные «голоса», переданные посредством изогнутых линий, могут быть осмыслены только одновременно, поскольку их аналитическое расчленение будет препятствовать полноценному смысловому восприятию изображения. Ритм выражен в структуре самой картины: в визуальном представлении временных последовательностей развития «голосов»-линий, а также в частоте и насыщенности наложенных цветовых оттенков акварели.

П. Клее искал «линейно-активную полифонию», изображенную абсолютно графическим способом, т. е. выполненную в рисунке. В иллюстрациях «Взволнованно-полифоническое», «Динамически-полифоническая группа», «Полифоническое колебание» художник использует разнообразные дифференцированные штриховки и светотеневые соотношения, равно как и артикуляцию цветового взаимодействия и контурного очертания.

Чтобы сохранить индивидуальное своеобразие отдельных голосов, художник использовал, как он говорил, так называемое «точечное письмо», или дивизионистическую (пуантилистическую) живописную манеру, к которой обратился после 1930-х гг. Работая в этой технике, П. Клее создавал цветовую основу, разделяя ее на мелкие участки, а затем покрывая сеткой плотных, красочно контрастирующих между собой точек-крапинок, делая «полифонию» между фоном и атмосферой более свободной.

Благодаря хитроумной и тонкой систематизации взаимной независимости точки и красочного фона изображения в картине «Полифония» (1932) П. Клее смог усилить пространственный эффект. Одноцветные крапинки-пятнышки объединились здесь в

твердо очерченные точки, вследствие чего их естественный цвет еще интенсивнее и отчетливее стал выделяться на основном фоне. Нежно-зеленое и голубое поле изображения, организованное в шахматном порядке, является второстепенной, но автономной прямоугольной системой соотносящихся смыслов, на которой выделяются горизонтальные точечные строчки другого цвета. В единовременной, синхронной структуре обе системы обращаются к многоголосному колеблющемуся звучанию изображения. Это единственное произведение, в котором П. Клее осуществил полифоническую трактовку изображения, подчеркивая принцип контрапункта.

В контексте своей педагогической деятельности в Баухаузе П. Клее – знаток музыки и талантливый интерпретатор – экспонирует «музыкальное изображение»: «микроскопическую» транскрипцию первых двух тактов Адажио из Сонаты № 6 G-Dur для скрипки и клавесина И. Баха. В рисунке, выполненном в виде диаграммы, представлены нотная запись композитора (И. Баха) на пяти линиях нотного стана, ниже – ее художественное изображение. В пространстве горизонтальных графических линий выстраиваются вертикальные разметки-маркировки музыкальных ступеней трех октав с числовыми обозначениями продолжительности тактов и длительности шестнадцатых по горизонтали, «звучание» трех голосов становится графически наглядным [9, с.286]. Отчетливыми становятся соотношение голосов, их продолжительность и звуковысотность, равно как и различная степень их «индивидуализации». Таким образом П. Клее демонстрирует отличие «индивидуального характера» ведущего главенствующего голоса от «структурного характера» других голосов.

Так, оба голоса первых двух тактов изображения явно различаются по своей значимости: нижний голос обладает явным структурным характером, выраженным статичной горизонтальной линией; верхний – сохраняет свое индивидуальное выражение, которое отражено динамизмом изменения штриха (линии) на плоскости диаграммы.

Высоту звука П. Клее передал с помощью горизонтальной линейной системы, в которой каждая горизонталь соответствует определенной ноте, обозначенной художником буквенным значением (c-d-e-f и т. д.), и охватывает диапазон трех октав. Вертикальная структура делит протяженность такта на длительность звучания четырех четвертных или восьми восьмых по длительности нот. Такая система координат позволяет фиксировать высоту тона на ординате, а его продолжительность как меру длины передавать на абсциссе. Темп и выразительность, равно как и силу звука музыкального произведения, этим примером художник, по нашему мнению, не передал.

Позже П. Клее заметил, что музыка без динамики звучит механистично и невыразительно. Поэтому в данном рисунке художник отдает предпочтение точному качественному изображению мелодических голосов в их динамическом развитии, благодаря использованию большей или меньшей насыщенности графического штриха по аналогии с силой звучания голосов в музыкальной партитуре, количественное же изображение вертикальных линий, воспроизводящих ритм, для П. Клее не являлось столь значимым. Он пытался сделать наглядным качество и силу звучания, воспроизведения звука, придавая линиям, отражающим мелодические голоса, большее или меньшее значение при их изображении. Диаграмма, как признавал П. Клее, указывает на соотношение двух или трех голосов, которое отражается в протяженности и высоте их месторасположения.

«Графическая транскрипция» музыкальной ткани конкретного фрагмента из произведения И. Баха (начальные такты скрипичной сонаты) представляет собой своеобразный конструктивно-художественный анализ музыкального времени-движения в изобразительном статичном пространстве, которое одновременно является и абстрактной схемой эпизода существующего музыкального произведения, и реальным художественно-графическим изображением в виде диаграммы.

Проанализировав пример «микроскопической» транскрипции, можно заметить, что художник трансформировал принципы развития музыкальной ткани в принципы создания произведения абстрактного изобразительного искусства, превратив первые два такта Адажио из Сонаты № 6 Соль-мажор для скрипки и клавесина И. Баха в визуальное изображение.

Действительно, П. Клее был одержим идеей создания визуальной формы, образованной по аналогии с музыкальной и основанной на принципе переноса, транскрипции музыкальной структуры на графическую плоскость. Однако данный принцип, использованный художником, не является полноценной визуальной транскрипцией произведения И. Баха, поскольку привлеченная П. Клее фрагментированная музыкальная фраза Адажио скрипичной сонаты не дала целостного представления об этом произведении. Помимо этого, при подобном переносе музыкальной ткани на изобразительную плоскость невозможно охватить все параметры и особенности звучания музыкального материала в его единовременной визуализации. В «графической транскрипции» можно определить высоту тона, его продолжительность, проследить движение мелодии и соотношение двух или трех голосов, но темп, выразительность и динамику (силу звука) голосов первых двух тактов сонаты И. Баха почувствовать не удастся.

Интересным живописным произведением, навеянным П. Клее творчеством великого музыканта И. Баха, является акварель «В стиле Баха» (1919). «Музыкальный ансамбль» картины П. Клее «В стиле Баха» представляет собой некий «ритмический индивидуум с золотым сечением» [9, с.231]. Его расположение на поле изображения соответствует божественной пропорции. Вступление «живописной» мелодии в виде небольшой расширяющейся кверху диагональной линии в левом краю картины примерно пропорционально соразмеряется со всем изображением. Происхождение «музыкального ансамбля», который подчиняется структурной закономерности золотого сечения, конечно, определяется упорядоченностью структуры полотна в целом.

Стимулом к написанию акварели «В стиле Баха», возможно, послужил авторский эскиз П. Клее «Живописное изображение в соответствии с нотным примером из трехголосного предложения И. С. Баха», приведенный в качестве примера в его книге «Художественные мысли» [9]. Графическое изображение эскиза по своей структуре вполне соответствует фрагменту нотного примера из произведения И. Баха, который П. Клее выбрал в качестве основы для воплощения своего творческого замысла. Придуманый графический эскиз художник впоследствии свободно «оркестровал» изобразительными элементами, отражающими сложившуюся взаимосвязь музыкальной структуры нотного примера и структуры графического изображения.

В верхней части композиции изображены линии, напоминающие линии нотного стана, и музыкальный знак фермата. Элементы нотного письма в процессе развития «живописной» мелодии становятся другими знаками: созвездием, домом, растением, колесом. Зритель может свободно читать и интерпретировать эти знаки и символы по своему усмотрению.

Вступление мелодии отмечено X-образной фигурой, из которой, словно на крещендо, устремляется постепенно увеличивающееся множество линий. Эта X-образная фигура затем повторяется как заключительный аккорд произведения в правом нижнем углу изображения.

Акварель «В стиле Баха» представляет собой «микроскопическое» отражение стиля композитора в пяти шестнадцатых по длительности нотах, раскрывает комбинацию структурных и индивидуальных ритмов, инструментованную также космическими элементами (звездами, серпом луны), которые указывают на родство стиля И. Баха с «первоначальным движением как нормы во Вселенной» [10, с.234].

Многие художники добивались привнесения в живопись элементов музыки, и все они делали это по-разному. П. Клее проложил свой путь к сближению живописи и музыки, сумел показать, каким удивительным, интересным, а порой и странным может быть творческий союз этих двух искусств.

Рассмотрев примеры «музыкальных» полотен П. Клее, можно сделать вывод о влиянии музыки на творчество художника не только на внешнем, но и внутреннем (структурном) уровне. В своих произведениях П. Клее визуально реализовал полифоническую музыкальную композицию, сформировав полифоническую структуру изображения; разработал способы интерпретации формы фуги и транскрипции музыкального материала изобразительными средствами; трансформировал принципы развития музыкальной ткани

в принципы создания абстрактного произведения; осуществил живописную оркестровку и создал визуальную форму, образованную по аналогии с музыкальной.

1. *Арган, Д. К.* Классическое и современное искусство Запада / Д. К. Арган. – М.: Наука, 1989. – 205 с.
2. *Дюхтинг, Х.* Пауль Клее / Х. Дюхтинг; [пер. с нем. Е. Ю. Суржаниновой]. – М.: АРТ-Родник: Taschen, 2002. – 95 с.
3. *Парч, С.* Пауль Клее. 1879 – 1940 / С. Парч; [пер. с англ. О. Л. Карловой]. – М.: АРТ-Родник: Taschen, 2004. – 96 с.
4. *Шевалье, Д.* Пауль Клее: альбом / Д. Шевалье; [пер. с фр. Н. Н. Захарова]. – М.: Слово / Slovo, 1995. – 96 с.
5. *Энциклопедия искусства XX века* / авт.-сост. О. Б. Краснова. – М.: Олма-Пресс, 2003. – 353 с.
6. *Grohmann, W.* Paul Klee / W. Grohmann. – Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1954. – 447 s.
7. *Haftmann, W.* Malerei im 20. Jahrhundert / W. Haftmann. – München: Prestel, 1993. – Band 1. – 615 s.
8. *Hofmann, W.* Die Grundlagen der modernen Kunst / W. Hofmann. – Stuttgart: Verlag, 1987. – 546 s.
9. *Klee, P.* Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre / hrsg. von J. Spiller. – Basel / Stuttgart: Schwabe, 1971. – 555 s.
10. *Klee, P.* Das Frühwerk 1883–1922 / hrsg. von A. Zweite. – München: Verlag, 1980. – 556 s.
11. *Partsch, S.* Die 101 wichtigsten Fragen Moderne Kunst / S. Partsch. – München: Verlag, 2005. – 160 s.
12. *Rümelin, C.* Paul Klee. Leben und Werk / C. Rümelin. – München: Verlag, 2004. – 128 s.

*D. BRYTKEVICH*

#### **MUSICAL BASES OF P. KLEE'S PAINTING**

The attempt to discover musical bases of P. Klee's pictorial works has been made. Using the certain examples, the possibility of the interpretation (visual actualization) of polyphonic methods in the figurative art, the transformation of the principles of musical contexture development in visual representation is revealed and analyzed.

Дата поступления артыкула ў рэдакцыю: 08.06.2011.