

*Д. В. Бриткевич,
аспирант*

СТРУКТУРНАЯ АНАЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЖИВОПИСНОГО ПОЛОТНА

В истории искусства существуют многочисленные примеры обращения музыки к живописи и наоборот. Взаимодействие этих двух видов искусства не случайно, поскольку еще в древнем мире, в Античности и Средние века изобразительное искусство и музыка часто входили в некое более широкое художественное целое, будучи частями органически действенных синкретических художественных форм. В настоящее время все более ярко проявляется тенденция взаимопроникновения и взаимовлияния музыкального и изобразительного искусств на уровне интеграции формообразующих структур.

Развитие каждого вида искусства основывается на развитии его первичных элементов, выразительных средств: звук, интонация, ритм – в музыке; цвет, линия, светотень – в изобразительном искусстве. Эти элементы, развиваясь и взаимодействуя, образуют форму и наполняют ее содержанием. Таково общее положение для всех видов искусства.

Форма при таком подходе представляет собой каноническую композицию, структурный инвариант, выявляемый во множестве художественных текстов, как, например, в музыкальном и живописном. Разные виды искусства могут использовать один и тот же принцип связи элементов, образуя структурную аналогию формообразования применительно к созданию произведений-аналогов в живописи и музыке. При освоении формы, понимаемой как отражение логически-смысловых сопряжений и противоположений, составляющих сущность процесса музыкального развития, можно обратиться также и к понятию структуры.

В общефилософском смысле структура – это система отношений элементов в данном целом. При конкретизации этого понятия применительно к музыкальной структуре – это такой уровень музыкальной формы, в котором удастся проследить сам процесс «кристаллизации» композиционной схемы.

Структура определяется единым характером связей между элементами целого, единым законом формообразования, при этом

элементы структуры могут меняться, важен лишь общий характер связей между ними, общий принцип формообразования. По мнению доктора искусствоведения М. Бонфельда: «Смысл, исходящий от структуры, связан не столько с характеристиками самого музыкального материала... сколько с логикой взаимодействий – взаимосвязей и взаимоотталкиваний, которые существуют между элементами структуры... Изучая ту или иную структуру, следует вникать в основные процессуально-логические связи входящих в нее элементов» [1, с. 64, 100].

Многие живописцы, по-настоящему увлеченные музыкой, ссылались в своем творчестве на определенных композиторов, а также на различные формы и жанры музыкального искусства, пытались перенести формообразующий принцип построения музыкального произведения на изобразительную плоскость полотна.

Одна из ранних попыток построить картину по принципу сонатно-симфонического цикла принадлежит М. Швинду. Его «Симфония» (1852) представляет собой цельное цикличное произведение, связанное общим сюжетом живописных частей, каждая из которых отвечает внутреннему характеру, свойственному частям музыкальной симфонии, и объединяется воедино композиционным построением картины.

П. Клее первым осознал, что точные размеры, структурные ритмы и строфическое дыхание лежат в основе построения и развития мира форм на плоскости и, как в музыке, благодаря зрительному восприятию становятся структурной системой. Акварель художника «Фуга в красном» (1921) показывает множество фигурных групп в виде парящих прогрессий цвета и формы, находящихся в просторных временных последовательностях, превращениях, преобразованиях, конкретизациях. Отдельные сочетания фигур, изображенные на полотне, являются легко читаемым живописным превращением структурного принципа построения фуги: округлые и угловатые формы как тема и противосложение; повторение треугольного мотива как инверсия; последовательность овалов как отчасти обратное движение. Изменение оттенка цвета изображенных фигур приносит динамизм и передает движение в изображении.

«Фуга» (1925) Дж. Альберса – одного из лидеров геометрической абстракции – представляет собой цветовой вариант музыкальной фуги, отчетливо демонстрирует формообразующие параллели с

фундаментальной структурой и строением классической музыки. Живописная «Фуга» состоит из двух контрастирующих голосов, выраженных белым и черным цветом, как тема и контрапункт, на светло-красном фоне. Этот фон не только «поддерживает» развитие двух голосов, но вместе с тем участвует в их вертикальном и горизонтальном взаимодействии и способствует визуальному «звучанию». Структура и темпоритм «музыкальной фуги» Дж. Альберса становятся наглядными и вполне читаемыми.

Примером перенесения в живопись закономерностей музыкальной формы может служить «Фуга» (1914) В. Кандинского. Живописный контрапункт цветовых тонов, линий и форм приобретает поистине полифоническое звучание благодаря бесчисленным проведением, имитациям структурных элементов «Фуги» в различных «регистрах» изображения. Действительно, данная работа В. Кандинского «пространственным и цветовым переплетением форм создает аналог временному движению, т. е. тема фуги получает чисто живописно-пластическое решение», а «то ритмическое и цветовое многоголосие, которое в ней (картине) есть» [3, с. 65], вполне соответствует названию.

Наиболее показательна в области структурного инварианта музыкальной фуги в живописи является работа М. Чюрлениса «Фуга» (1907(8)). В строгой концептуальной форме произведение художника кратко и ясно демонстрирует идею фугообразного построения в живописи и потому дает возможность осуществить «музыкальный» анализ. Структура «Фуги» М. Чюрлениса представляет собой пример двойной фуги с общей экспозицией тем. Излагаются темы одновременно в двухголосном контрапунктическом единении и во всем произведении проходят совместно. Законы изобразительного искусства не позволили автору четко разграничить проведение тем и ответов, поскольку в живописи не существует тоникодоминантных соотношений, а есть только графическо-живописные. Тем не менее при внимательном рассмотрении картины ее предметность можно условно разделить на темы и ответы. Все ладотональные характеристики, присущие форме фуги в музыке, в картине художника заменены изменением масштабов (имитация в увеличении) и перевернутыми изображениями (обращение). Имитация осуществляется по законам перспективного удаления, а контрастность носит скрытый характер в силу монохромного решения картины в целом. Единовременно охватывая взглядом всю картину, зритель превращает живописную

«Фугу» в сложнейшее полифоническое «музыкальное» произведение.

Будучи музыкантом, М. Чюрлёнис часто апеллировал к музыке и давал своим картинам и циклам картин «музыкальные» названия. Особенно много у него сонат: «Соната моря», «Весенняя соната», «Звездная соната» и т. д. Именно в «Сонатах» М. Чюрлёнис окончательно разработал свой новый изобразительный язык: язык, возникший из нового подхода к структуре картины и циклу картин. Принципиальная новизна творческого метода художника усматривается в живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки. Полотно «Весенняя соната» М. Чюрлёниса подобно сонате в классической инструментальной музыке представляет собой циклическое сочинение, состоящее из четырех частей, с явно выраженным динамическим развитием, а его структура включает в себе особенности трехчастной композиции «сонатного аллегро». В каждой из частей можно выделить изобразительные мотивы главной и побочной партий, а в многоплановой композиционной организации изображения определить экспозицию, разработку и репризу. Содержание и форма сонатно-симфонического цикла, характерные для музыки, у автора картины становятся содержанием и формой живописного произведения. Наличие элементов времени, четко воспринимаемые ритмические особенности, углубленные функции цветовой и пространственной структуры, композиционная организация – все это создает впечатление диалога зрения и слуха, аналога визуального восприятия «музыкального» материала.

Возрастающая дифференциация способа передачи музыкальных структур в живописной интерпретации становится все более явной и очевидной, что указывает на связи между разными видами искусства не только во внешних сходствах, но и во внутренних, глубинных процессах. Все отчетливее звучит мысль о сходстве разных искусств, которые «учатся друг у друга» [2, с. 33], занимавшая одно из центральных мест в концепции Баухауза. В художественном заимствовании и принятии в изобразительном искусстве структурных моделей музыкальных форм прочитывается общая тенденция к сближению и интеграции искусств.

1. Бонфельд, М. Ш. Анализ музыкальных произведений / М. Ш. Бонфельд. – М. : Владос, 2003. – Ч. 1. – 256 с.

2. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.

3. *Сарабьянов, Д. В.* Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время / Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова. – М. : Галарт, 1994. – 174 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ