

Бриткевич Дина Валерьевна,

Белорусский государственный университет культуры и искусств,
аспирантка

Изобразительная трактовка композиционного построения
музыкальной формы фуги в творчестве художников XX ст.

Изобразительное искусство и музыка определяются как особые виды творческой деятельности, но тем не менее они взаимосвязаны в едином комплексе практически-духовного освоения культуры. В настоящее время все отчетливее выступают изменения процесса взаимодействия и взаимовлияния изобразительного искусства и музыки, что существенно влияет на художественную полноценность конкретных результатов творческого союза этих двух искусств. Сопоставление изобразительного искусства и музыки на художественно-структурном уровне позволяет выявить некоторое сходство и оттенить своеобразие применяемых в них композиционных закономерностей и способов организации художественной формы.

Интеграционные процессы, происходящие в искусстве нашего времени, проявляются во взаимосвязи изобразительного искусства и музыки в едином комплексе художественной деятельности. Четкие рамки и границы, в которых эти искусства развивались ранее, были нарушены в XX ст. Все заметнее обозначилась тенденция к сближению изобразительного искусства и музыки, к поиску и формированию схожего, близкого по терминологии и сущности выразительных средств инновационного языка.

В истории искусства существуют многочисленные ссылки, цитирование образов и смыслов одного искусства в другом, которые носили, скорее, формальный характер, не затрагивая более глубокие, структурные, системные слои двухстороннего взаимовлияния. С начала XX в. границы взаимодействия между изобразительным искусством и музыкой расширяются; интеграция формообразующих структур, выразительных средств, терминологии становится более активной и плодотворной.

Многие художники, будучи одновременно музыкантами, не мыслили свою жизнь без музыки, ссылаясь в своем творчестве на определенных композиторов, а также на различные формы и жанры музыкального искусства. Они были заинтересованы в музыке, поскольку

она была источником идей, позволяющих отразить движение времени, воспринятого через пространство, благодаря взаимодействию отдельных элементов структуры изображения на полотне. Художники стремились перенести на плоскость изображения структурные принципы построения некоторых разновидностей музыкальной формы. Особый интерес представляют примеры проецирования музыкальной формы фуги на изобразительную поверхность холста.

Наиболее показательной в области структурного аналога формообразования фуги на полотне является работа литовского художника М. Чюрлениса «Фуга» (1907(8)), представляющая собой уникальное явление в мировой живописи и не имеющая до сих пор аналогов. В строгой концептуальной форме «Фуга» кратко и ясно демонстрирует идею фугообразного построения в живописи и потому дает возможность провести строгий ее анализ. «Фуга» М. Чюрлениса является примером живописного построения двойной музыкальной фуги с общей экспозицией тем. Обе темы излагаются одновременно в двухголосном контрапунктическом соединении и во всем произведении проходят совместно. Законы пластического искусства не позволили М. Чюрленису четко разграничить проведение тем и ответов, поскольку в живописи не существует тонико-доминантных соотношений, а есть только графически-живописные. Тем не менее при внимательном рассмотрении можно условно разделить предметность картины на темы и ответы. «Фуга» М. Чюрлениса представляет собой визуальную трехчастную форму, в которой все ладотональные характеристики, присущие форме фуги в музыке, в картине художника воссозданы посредством изменения масштабов изображаемого (имитация в увеличении) и перевернутых изображений (обращение). В «Фуге» отчетливо прослеживается имитационность, а контрастность носит скрытый характер в силу монохромного решения картины в целом. Восприятие музыкального произведения и восприятие произведения изобразительного искусства отличаются, прежде всего, временными характеристиками. Если все части картины «Фуга» представить в виде нотного материала, то мы должны были бы воспринимать их последовательно: от первой к последней. Но в изобразительном искусстве зритель охватывает своим взглядом картину в целом единовременно, как контрапункт всех трех частей в их вертикальном сопоставлении и сочетании, что превращает живописную работу в сложнейшее полифоническое произведение изобразительного искусства.

Процесс развития музыкальной фуги на плоскости отражен в самом первом абстрактном полотне-шедевре Ф. Купки «Аморфа: фуга в двух цветах» (1912). По поводу своего произведения художник писал: «У меня нет ясности, но я полагаю, что могу отыскать нечто между слухом и зрением, могу продуцировать фугу в красках, подобно тому, как Бах это делает в тонах» [7, с. 70]. Как правило, простым и пространственным определением музыкальной фуги является проведение и развитие темы попеременно в разных голосах — вокальных или инструментальных. Этот процесс, происходящий на наших глазах, отражен в произведении Ф. Купки: стремительные дуги-изгибы, окрашенные в красный и голубой цвета, двигаются параллельно, отвечают друг другу, вступают в противостояние и дополняются между собой. Голубая дуга обозначает, задает тему, которая далее развивается и варьируется в красном цвете, разъединяется, разбивается на маленькие, почти фрагментарные элементы.

Итогом устремлений Ф. Купки создать фугу в красках, как И. Бах это делал в звуках, является форма его фуги, в которой цветовые тона возникают, формируются как соответствующие элементы музыкальной темы. Они перекликаются, приближаются, доносятся, т. е. являются своего рода абстрактным плетением последовательности движений темы фуги.

Как никто иной за сближение живописи и музыки ратовал В. Кандинский, акцентируя внимание на том, что «одно искусство должно учиться у другого тому, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства, т. е. применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному» [1, с. 18]. Примером перенесения в живопись закономерностей построения музыкальной формы фуги может служить работа В. Кандинского «Фуга» (1914). Чтобы в полной мере оценить фугообразное развитие красок, линий и форм, требуется время. Переосмысление этих элементов с их бесчисленными проведениями, трансформациями и имитациями просмотра с изменением ракурса создают поистине полифоническое звучание. Действительно, данная работа художника «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» [цит. по: 3, с. 65] вполне соответствует названию.

В книге «Точка и линия на плоскости» В. Кандинский, говоря о композиции построения полотна, подразумевал две задачи: создание единичных форм и композиции картины как целого. В данном случае композиция определяется музыкальным термином «контрапункт» [2]. В своих беспредметных композициях художник пытался сочетать формы и цвета так, чтобы максимально выявить и использовать возможности «внутреннего контрапункта».

Для конструктивиста А. Хёльцеля, занимавшегося преподавательской деятельностью в Академии Штутгарта и увлекавшегося также музицированием, музыка была моделью для разработки и проявления законов абстрактного искусства. Особенно почитаем и уважаем был у художника И. Бах и образцы его творчества. В абстрактном искусстве «...для изображения в музыкальном смысле, которое возникает благодаря проведению и обработке основных независимых элементов, — как отмечал А. Хёльцель, — объект не является необходимостью. Все происходит исключительно благодаря презентации и обработке независимых формообразующих элементов» [8, с. 57]. Похожую мысль высказал И. Иттен: «Для такого рода абстрактного изображения (примерно как у А. Хёльцеля. — Д. Б.) я всегда ищу в случае необходимости закономерно данный и требуемый результат, как у И. Баха: "тон вызывает тон"» [5, с. 276].

Основой живописного полотна А. Хёльцеля «Фуга (на ожившую тему)» (1919) является плоскость, покрытая геометрически-конструктивным сплетением линий. Центром этого музыкально-обоснованного фрагментирования поля изображения можно назвать треугольник в верхней его части. Подобно тому, как трезвучие основных тонов — желтого-красного-голубого — в данной цветовой тональности треугольника представляет основу формы для проработки, так и сам треугольник, лежащий в основе изображения, полифонически изменяется, модифицируется, что в целом выражает движение, развитие живописной фуги.

Перенести акцент в изобразительном искусстве на временное развитие посредством изображения фуги на полотне пытался П. Клее, в жизни которого музыка играла такую же важную роль, как и живопись. Музыка была одним из ключевых критериев содержания живописных произведений художника, его художественных идей, учебных и теоретических трудов. Он ввел в изобразительное искусство такие музыкальные термины, как *полифония* и *ритм*. Кульминацией в

отношениях П. Клее с музыкой стала визуальная реализация полифонической музыкальной композиции, т. е. интерпретация полифонических методов в его картинах. Дублированием, наложением, взаимопроникновением и смешиванием различных оттенков цвета он формирует полифоническую структуру изображения.

В акварели «Фуга в красном» (1921) П. Клее представлено множество фигурных групп изображений в виде парящих, словно висящих в воздухе прогрессий цвета и формы, находящихся в просторных временных последовательностях, превращениях, преобразованиях и конкретизациях. Отдельные сочетания фигур, изображенных 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. «Простое движение, — как 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» [6, с. 78].

По-своему рассматривает, интерпретирует и воплощает фугу в своих произведениях Г. Нойгеборен — изначально музыкант, закончивший Академию музыки в Берлине, а затем работавший в Баухаузе и друживший с П. Клее и В. Кандинским. Свою идею «изображения» фуги он воплощает в пластических и графических работах. Так, им созданы в 1968-1970 гг. *скульптурное изображение 52-55-го тактов фуги es-moll И. С. Баха* и в 1928-1944 гг. *графическое изображение четырехголосной фуги № 1 до-мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха*.

Графическое изображение четырехголосной фуги № 1 до-мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха (1928-1944) представляет собой двухмерное изображение на миллиметровой бумаге в системе координат: в горизонтальной оси фиксируется длительность звука, а в вертикальной оси — высота отдельных тонов, что презентует структуру фуги визуально, очевидной даже для тех, кто не может читать по нотам. Горизонталь «графической» фуги представлена диапазоном четырех октав, которые обозначены буквен-

ными значениями музыкальной нотации (c-cis-d-dis-e-f-fis-g-gis-a-b-h), а вертикаль — количеством (27) «звучащих» тактов.

Двухмерное изображение фуги является согласованным и вполне очевидным (явным), но поразительная суть данного произведения заключается в том, что всего одно единственное произвольное вмешательство (неточность при повторном графическом воспроизведении) в конструктивную структуру этой фуги — и она уже окажется неверной, поскольку, изменив хоть один графический штрих фуги, мы искадим ее «звучание».

Черная тушь изображает партию альты и баса, в то время как красные чернила — сопрано и тенор. Предельно уменьшенный (30x112 см) и однотонный вид изображения завораживает, поскольку уравновешенность и красота самого процесса развития голосов становятся видимыми для нас. При этом следует заметить, что автор руководствовался точностью временного и ритмического изображения, в точности следуя нотному примеру оригинала.

Дословное понимание фуги как быстрого течения времени характеризует «Фугу» (1925) Дж. Альберса. Живописная «Фуга», представляющая собой цветовой вариант музыкальной фуги, отчетливо демонстрирует формообразующие параллели с фундаментальной структурой и строением классической формы полифонии. Построение упорядочено по высоте и ширине: в вертикальной, неподвижной расстановке структурных элементов. Что касается колористической оркестровки, то она состоит из трех контрастирующих голосов, выраженных белым и черным цветом, как тема и контрапункт, на светло-красном фоне. Это фон не только дает возможность лучше увидеть звучание голосов на плоскости, но вместе с тем участвует в их вертикальном и горизонтальном взаимодействии, полифоническом развитии.

Интересным примером визуального изображения фуги является «Зеленая фуга» (1983) П. Лева. В отношении своего произведения художник говорил следующее: «В основе фуги лежит строгая закономерность, которая не допускает случайностей или фрагментарностей. Симметрия — асимметрия, метрика — архитектурника (композиция), однородность структуры — ритм являются ведущими ценностями этого изображения. Пространство порождается количеством и расстояниями, а не стереоскопическим эффектом. Конкретной и абстрактной, музыкальной и в сравнительном плане космической, называю я эту картину» [цит. по: 4, с. 23].

Музыка и изобразительное искусство обладают своеобразием и неповторимостью своих выразительных средств, с помощью которых создается форма и наполняется содержанием. Развивая свои неповторимые качества и выразительные средства, каждое искусство, тем не менее, стремится расширить содержательный потенциал за счет обращения к опыту другого вида искусства. Важнейшие свойства различных уровней внутреннего строения и содержания искусств связаны со спецификой их пространственно-временных структур, которые не только определяют различия музыки и изобразительного искусства, но и в не меньшей степени являются общими для обоих видов, выполняющими в них равноценную формообразующую функцию.

В изобразительном искусстве XX в. музыкальная форма стала структурной моделью организации движения и времени в живописи, а также явилась образцом и основой композиционного строения многих произведений.

Литература

1. **Кандинский, В. В.** О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. — М.: Архимед, 1992. — 107 с.
2. **Кандинский, В. В.** Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. — СПб. : Азбука-классика, 2005. — 238 с.
3. **Сарабьянов, Д. В.** Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время / Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова. — М.: Галарт, 1994. — 174 с.
4. **Dermietzel, M.** Musik als Entwurfsgrundlage für Musik? / M. Dermietzel. — Köln : Brill, 2005. — 152 s.
5. **Itten, J.** Werke und Schriften / J. Itten ; hrsg. von W. Rotzler. — Zurich : Orell Fussli, 1978. — 447 s.
6. **Klee, P.** Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre / P. Klee ; hrsg. von J. Spiller. — Basel ; Stuttgart: Schwabe, 1971, — 555 s.
7. **Mladek, M.** Frank Kupka / M. Mladek. — Köln : Kolnerischer Kunstverein, 1981. — 276 s.
8. **Venzmer, W.** Adolf Holzel. Leben und Werk / W. Venzmer. — Stuttgart: Deutsche Verlags-Antstalt, 1982. — 318 s.

Summary

Fine art and music are interrelated in the common complex of practical-spiritual comprehension of culture. Their comparison on the artistic-structural level permits us to reveal some similarity and emphasize the peculiarity of compositional objective regularities and the ways of artistic form organization used in them.