

Музыка в изобразительном искусстве XX века

Томан И.Б.

Музыкальное и изобразительное искусства неразрывно связаны между собой. Испокон веков художники стремились выразить музыкальные впечатления, а музыканты – зрительные. Может показаться само собой разумеющимся, что, обращаясь к музыке, художник изображает сцены музицирования, портреты музыкантов, музыкальные инструменты. Однако в конце XIX-начале XX века появляются принципиально новые подходы к данной тематике.

В значительной степени это связано с переоценкой ценностей в европейской и русской культуре, суть которой – отказ от реализма. Художники осознают самоценность и самодостаточность искусства, которое отныне понимается не как зеркало доступной физическому восприятию действительности, а как отражение их собственного внутреннего мира или иного бытия, открывающемся по-разному каждому человеку.

Главным направлением культуры рубежа веков является символизм. Он имеет разные обличья, однако сутью его является убеждение в том, что за внешними формами скрыты бездонные глубины смысла, до конца выразить который невозможно. Символизм является главной особенностью и средневековой культуры, однако, если средневековые символы скрывали божественную реальность, то символы конца XIX-начала XX века намекают на бездны внутреннего мира человека.

Особое место в культуре символизма занимает музыка. Как и в эпоху романтизма, получает распространение представление, согласно которому музыка является высшим видом искусства, ибо в наименьшей степени связана с реалиями земного бытия. Подчас даже

создается впечатление, что поэты и художники немного завидуют музыкантам, пытаясь достичь музыкальности посредством слова и визуальных образов. Уподобляя себя композиторам, поэты и художники хотели показать, что их произведения надо оценивать не с точки зрения соответствия реальной жизни, а исключительно с точки зрения эстетической. Созерцая картину, зритель должен получать удовольствие не от того, что она, как зеркало, отражает зримый мир, а от прихотливой игры линий, оттенков и сочетаний цветов. Так же обстоит дело и с поэзией. Ее смысл – в игре сменяющих друг друга образов, а также в мелодии и ритме, достигаемых виртуозным владением техникой стихосложения.

В конце XIX-начале XX века появляются картины с музыкальными названиями, в которых не было ни музыкантов, ни музыкальных инструментов, ибо, повторяю, художники самих себя начинают воображать музыкантами, воспроизводящими любимые произведения, но чаще сочиняющими собственную музыку. Впрочем, во многих случаях эти претензии были небезосновательны. Нередко художники на самом деле были музыкантами, как и музыканты – художниками.

1. Художественное творчество музыкантов

Говоря о разносторонне одаренной творческой личности, легко выделить преобладающую сферу ее деятельности. Единственное, пожалуй, исключение – литовский композитор и художник Микалоюс Константинас Чюрлёнис (1875-1911). Кем он был: музыкантом или художником? С формальной точки зрения, музыкантом: он получил образование в Варшавской и Лейпцигской консерваториях и начал свой творческий путь как музыкант. Однако впоследствии живопись настолько захватила его, что он стал не просто пишущим картины композитором, но художником, вошедшим в историю мирового изобразительного искусства. При этом живопись не является

отдельной сферой его деятельности. Она в буквальном смысле слова выросла на почве его музыки и составляет с ней единое целое. Художественное наследие Чюрлёниса относится к 1903-1909 гг. и насчитывает около 300 произведений. Практически все они находятся в Художественном музее Каунаса. Будучи профессиональным музыкантом, Чюрлёнис, давая своим картинам музыкальные названия, вкладывал в них конкретный смысл и, вероятно, имел в виду реальную музыку, но прямых аналогий между конкретными музыкальными и живописными произведениями, по-видимому, нет. Одна из первых сохранившихся живописных работ композитора - "Симфония похорон" (1903), состоящая из семи картин. В 1908 году он пишет два диптиха, каждый из которых состоит из Прелюдии и Фуги. К 1907-1909 гг. относятся семь живописных сонат Чюрлёниса: Солнца, Весны, Ужа, Лета, Моря, Звезд и Пирамид.

Художником был и композитор Арнольд Шёнберг (1874-1954). Впрочем, в отличие от Чюрлёниса, живопись была для него лишь увлечением; музыка значила для него несравнимо больше. Его художественное наследие, относящееся, в основном, к 1906-1913 гг., насчитывает 361 работу. Это автопортреты, портреты, городские пейзажи и произведения других жанров; специфически музыкальных картин у него нет. У исследователей нет единого мнения относительно того, насколько живопись Шёнберга связана с его музыкой, да и высказывания самого композитора не дают оснований для определенных умозаключений. С одной стороны, он говорил о том, что его живопись не имеет ничего общего с его музыкой; с другой, уподоблял занятия живописью сочинению музыки, поскольку и то, и другое помогает ему выразить себя, свои чувства и эмоции. Занятия живописью Шёнберга активно поощрял В. Кандинский. Побывав на одном из концертов А.Шёнберга, он пришел в восторг от его музыки, увидев в ней то, к чему сам стремился в живописи. Увидев же картины Шёнберга, Кандинский предложил ему

участвовать в выставках организованного им художественного объединения "Синий всадник".

Один из основоположников абстракционизма Пауль Клее (1879-1940) вошел в историю культуры прежде всего как художник, однако его можно считать профессиональным музыкантом. Он родился в Швейцарии в семье музыкантов, получил основательное музыкальное образование, однако предпочел консерватории Академию изящных искусств в Мюнхене. Связано это с тем, что золотой век музыки П.Клее связывал с XVIII столетием и прежде всего с именами Баха и Моцарта. По его мнению, именно тогда музыка достигла высших пределов своего развития, и на этом поприще проявить свою творческую индивидуальность уже нельзя. Иное дело – живопись; здесь П.Клее видел безграничные возможности для самореализации. Однако после завершения художественного образования П.Клее четыре года (1902-1906 гг.) был скрипачом оркестра Бернского музыкального общества. И свою будущую жену П.Клее нашел в музыкальной среде: Лили Клее была пианисткой.

По мнению многих исследователей, П.Клее, создавая свои произведения, мыслил, как музыкант, хотя картин с музыкальными названиями в колоссальном творческом наследии художника (около 10000 произведений) сравнительно немного ("В стиле Баха"(1919), "Фуга в красном цвете"(1921), "Полифония"(1932) и некоторые другие). По мнению Х.Дюхтинга, "едва ли найдется в XX веке художник, который был бы столь тесно связан с музыкой, как П.Клее" [12, с.7; цит. по: Ю.Крейнина]. «Знаменитая музыкальность искусства П.Клее – одно из тех свойств, что более всего увлекли воображение публики. Это одна из самых ранних тем в литературе о художнике", – заметил А. Каган [12,с.216; цит. по: Ю.Крейнина].

Несмотря на то, что П.Клее скептически относился к музыке XX века, исследователи ищут и находят аналогии между его живописью и творчеством современных ему композиторов. "Отношение Клее к

основным элементам рисунка – точке, линии, комбинации линий, геометрическим фигурам сложилось под явным воздействием его музыкального опыта (...). Имея длительный опыт игры на скрипке, Клее постоянно размышлял о тех сторонах рисунка, которые соприкасаются с основными формообразующими элементами музыки", – отмечает Ю. Крейнина, изучавшая аналогии между живописью П.Клее и музыкой его современника Г.Малера. «Для Малера, – продолжает исследовательница, – наиболее явным проявлением его динамического принципа становится спираль. (...). В некоторых симфониях Малер словно посылает стрелу от начала первой части к началу финала. (...) Чрезвычайно редок у Малера круг – символ возвращения к исходной точке, к началу сочинения(...). Соединяя начало и конец симфонического цикла (...), спираль и стрела становятся визуальными символами семантического откровения: спираль ведет слушателя к вершине-апофеозу. (...) Восходящая стрела становится символом преодоления страдания и обретения смысла (...), нисходящая – смирения перед судьбой, приятия небытия. Те же фигуры (...) можно обнаружить и у двух композиторов, глубоко почитавших Малера, – Шостаковича и Шнитке. (...)Динамический профиль симфоний Малера, если представить его графически, нередко схож с фигурами Клее".[6]

Композиторы XX века нередко обращались к творчеству П.Клее. Среди них – Эдисон Денисов(1929-1996), автор симфонии "Три картины Пауля Клее для альта и ансамбля" (1985; «Диана на осеннем ветру», «Сенеччо», «Ребенок на перроне»).

В 2005 году в Берне был открыт центр Пауля Клее (арх. Ренцо Пиано). Его силуэт напоминает три холма, символизирующих три стороны деятельности Пауля Клее: живопись, музыку и теоретические исследования. В одном из них располагается постоянно меняющаяся экспозиция его картин, в другом – концертный зал, в третьем – библиотека и научный центр.

Всемирно известный пианист С.Т.Рихтер (1915-1997) был также художником и коллекционером. В его квартире-музее и Музее личных коллекций в Москве можно увидеть и его собственные работы, и работы художников, с которыми он дружил. Среди них – произведения Д.Краснопевцева, К.Магалашвили, А.Трояновской, Р.Фалька, В.Шухаева, П.Пикассо, А.Колдера, Х.Миро, Х.Хартунга и многих других. С 1981 года в Музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина по инициативе его директора И.Антоновой и С.Рихтера проводятся фестивали музыки и живописи "Декабрьские вечера".

2. Художники –«композиторы»

Теперь настало время обратиться к художникам, вообразивших себя композиторами, то есть пытавшимся посредством линий и цвета «сочинять музыку».

Одним из первых, кто еще в XIX веке давал своим картинам музыкальные названия, минуя музыкантов и музыкальные инструменты и стремясь сочинять собственные мелодии, был английский художник американского происхождения Джеймс Эббот Уистлер (1834-1903). Уистлер – символист. Предмет изображения не является для него самоцелью. Что бы и кого бы он ни писал, за ним всегда стоит иное: музыка, сочетания цветов и оттенков, игра линий, короче, чистая красота, отрешенная от здешнего мира. Значительная часть его работ связана с музыкой, однако лишь немногие непосредственно изображают сцены музицирования («За роялем»(1859); «Музыкальная комната(1861) и др.). Живописные произведения Уистлера – это симфонии (например, три "Симфонии в белом" (1862, 1864, 1872)), гармонии и ноктюрны, изображающие прекрасных девушек и пейзажи, созерцая которые мы должны получать удовольствие не от обаяния юной особы и уютного уголка природы, а от живописи как таковой, то есть изображение – лишь предлог для решения эстетических задач.

Русским художником-символистом, который, подобно Уистлеру, сочинял визуальную музыку, был В.Э.Борисов-Мусатов (1870-1905). «А я сижу дома и задаю концерты себе одному. / В них вместо звуков – все краски, / А инструменты – кружева, и шелк, и цветы. / Я импровизирую на фоне фантазии, / А романтизм – мой всеильный капельмейстер»[2, с.16], - писал он о себе. Таким образом, сам художник воспринимал все свои работы как музыкальные произведения. Среди его картин есть имеющие музыкальные названия – "Гармония" (1899), "Летняя мелодия" (1904), "Осенняя песня" (1905), "Реквием"(1905). Акварель "Реквием" была написана в память о Н. Ю. Станюкович и стала последней работой художника: подобно Моцарту, он писал реквием по самому себе.

Стремление к «сочинению музыки» особенно свойственно художникам-абстракционистам. Одним из первых среди них был В.Кандинский (1866-1944), творческое наследие которого включает не только многочисленные картины, но также теоретические и литературные произведения. В своих работах он, в частности, обосновывал теорию соответствия между цветами, звучанием музыкальных инструментов и определенными состояниями души. «Цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу, – считал он. – Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник – есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в движение человеческую душу»[4, с.45]. В. Кандинскому свойственно было и графическое восприятие музыки: «Большинство инструментов имеет линейный характер. Высота звуков у различных инструментов соответствует толщине линии (...). Орган – столь же типичный линейный инструмент, как рояль – точечный» [5, с.153]. Следовательно, художник рассматривал все свои картины как музыкальные произведения, призванные вызывать у зрителей определенные слуховые ассоциации. Что касается картин с

определенными музыкальными названиями, то их сравнительно немного. ("Концерт", "Аккорд", "Фуга" (1914), "Черный аккомпанемент" (1924) и др.).

3. Художники – «исполнители» музыкальных произведений

До сих пор мы рассматривали работы художников, сочинявших преимущественно собственную музыку. Однако были и такие, которые стремились передать свое личное переживание творчества определенного композитора или конкретных музыкальных произведений.

Творчеству Бетховена была посвящена XIV выставка «Объединения художников австрийского Сецессиона», состоявшаяся в Вене в 1902 году. В центре экспозиции находилась статуя Бетховена работы Макса Клингера.

Монументальный настенный цикл Г.Климта «Бетховенский фриз», посвященный Девятой симфонии, располагался в первом зале выставки. Его главная тема – человечество в поисках счастья. На левой боковой стене зала изображены гении в образе парящих женщин. Их движение прерывают три фигуры, символизирующие страдающее человечество: они молят о помощи рыцаря в золотых доспехах. За рыцарем – две аллегорические фигуры, символизирующие его внутреннюю движущую силу: Честолюбие и Сострадание. Центральная композиция (ее в первую очередь видят посетители, входящие в зал) изображает опасные испытания и соблазны. Здесь можно увидеть чудовищного Тифона; его дочерей-горгон, над которыми на нас взирают аллегии Болезни, Безумия и Смерти. Справа от чудовища – Слостолюбие, Разврат и Невоздержанность. В стороне притаилась фигура «Гложущей тоски». На правой боковой стене стремящееся к счастью человечество встречается с Поэзией, изображенной в виде женской фигуры с лирой. За ней следует незаполненная часть стены, под которой открывался

вид на статую Бетховена. Далее женские фигуры, символизирующие различные виды искусства, ведут человечество в идеальный мир – мир искусства. Кульминация цикла – целующаяся пара перед ангельским хором, напоминающая «Оду к радости» Ф.Шиллера, включенную в заключительную часть Девятой симфонии.

Заметное место музыка занимает в творчестве М.Шагала (1887-1985). Его тоже можно назвать скорее исполнителем, нежели сочинителем музыки, хотя названия его картин не отсылают к конкретным музыкальным произведениям. Его герои - еврейские скрипачи из местечек, в образах которых, как и на других картинах художника, будничное, повседневное соединяется с масштабным, фантастическим видением мира. ("Скрипач" (1911-1914), "Скрипач" (1912-1913), "Зеленый скрипач" (1923-1924)). Еврейский скрипач изображен и на панно Шагала "Музыка", выполненном в 1920 году для Государственного еврейского камерного театра в Москве. (Для него предназначались также панно "Введение в еврейский театр", "Театр", "Танец", "Литература", "Любовь на сцене" и "Свадебный стол").

М.Шагал является автором росписи плафона Парижской Оперы (1964). Она представляет собой образы из опер и балетов прославленных композиторов разных стран, творчески интерпретированные художником. Плафон делится на пять секторов. Белый посвящен опере Дебюсси "Пеллеас и Меллисента", синий - операм Моцарта "Волшебная флейта" и Мусоргского "Борис Годунов", желтый - балетам Чайковского "Лебединое озеро" и Адана "Жизель", красный - балетам Стравинского "Жар-птица" и Равеля "Дафнис и Хлоя", зеленый - операм Берлиоза "Ромео и Джульетта" и Вагнера "Тристан и Изольда". В центральном круге плафона изображены персонажи оперы Бизе "Кармен".

В 1966 году М.Шагал написал два панно для фойе Метрополитен Опера в Нью-Йорке: "Триумф музыки" и "Источники

музыки".

В национальном музее "Библейское послание" в Ницце, где представлены посвященные библейским сюжетам работы Шагала, хранится и расписанный им клавесин, на внутренней крышке которого, обычно поднятой во время концертов, изображена встреча Исаака и Ревекки. Этот клавесин, созданный американским мастером Уильямом Даудом в 1980 году, является копией французского клавесина 1730 года.

4. Образы музыкантов и музыкальных инструментов

Образы музыкантов и музыкальных инструментов отнюдь не исчезли из искусства XX века, несмотря на попытки многих художников вовсе обойтись без них, дабы непосредственно выразить свои музыкальные фантазии и впечатления.

В изобразительном искусстве начала XX века обостряется интерес к музыкальному инструменту как предмету эстетического созерцания, что характерно прежде всего для кубизма.

Музыкальные инструменты (обычно это гитара, скрипка и мандолина, а также кларнет и флейта) неоднократно встречаются в творчестве Пикассо, особенно в 1912-1914 гг. Иногда они являются самостоятельным объектом изображения, иногда – частью натюрморта; несколько реже мы увидим музыкальные инструменты в руках музыкантов. При взгляде на многие картины создается впечатление, что П.Пикассо как будто расчленяет музыкальные инструменты, конструируя из их обломков новую реальность, в которой подчас нелегко разглядеть исходный материал. Иногда музыкальные инструменты легко узнаваемы; лишь форма их деформирована, отчего они кажутся пластичными, движущимися, почти живыми. Заметное место музыкальные инструменты (также преимущественно гитара, скрипка и мандолина) занимают в

творчестве других кубистов – Жоржа Брака (1882-1963) и Хуана Гриса (1887-1927).

Сальвадор Дали (1904-1989), в отличие от Пикассо, Брака и Гриса, предпочитал рояль ("Шесть явлений Ленина на рояле" (1931), "Некрофильный источник, бьющий из рояля"(1933), "Башня, рояль и фонтан (1981) и др.). Нередко он изображен не в помещении, а под открытым небом. По-видимому, это связано с впечатлениями детства: друзья родителей Дали устраивали фортепианные концерты на берегу океана.

В изобразительном искусстве XX века музыкальные инструменты подчас изображаются как страдающие беззащитные существа, судьба которых может заставить задуматься о судьбе творческого человека и самом существовании культуры. Один из наиболее известных примеров – инсталляция Армана (1928-2005) «Сожженная скрипка».

«Зритель может рисовать в своем воображении разные ситуации и пытаться найти объяснение, кем она сожжена, почему? Какая душевная драма стоит за актом сожжения скрипки – инструмента, у многих прочно ассоциирующегося с душой человека, а у некоторых и с телом – женским? Хрупкий инструмент почернел и распался: останки заключены в раму (...). Скрипка покоится в ней, словно в гробу. (...) Скрипка «законсервирована» в плексигласе, подобно насекомому, заключенному в капле янтаря и сохранившемуся так на миллионы лет»[7, с.76], – таковы размышления А. Майкапара об этом произведении.

Что касается образа музыканта, то при его создании художники и скульпторы стремились передать не только черты музыканта-человека и род его занятий, но и свое представление о его музыке. Изредка это можно увидеть в памятниках композиторам, как, например, Сибелиусу в Хельсинки (1967), созданный Эйлой Хилтунен (1922-2003).

Еще один новый, постоянно повторяющийся образ в искусстве XX века – музыкант, сросшийся с музыкальным инструментом, составляющим с ним единый неделимый организм. К таковым относятся скульптуры Осипа Цадкина (1890-1967) («Музыканты» (1927), «Виолончелист» (1942), «Орфей» (1948) и многие другие)

Впрочем, новое это хорошо забытое старое. И относится это и к искусству XX века. Каким бы новаторским, странным и даже шокирующим оно ни казалось, оно всегда опирается на традицию. Иное дело, что художник по-своему переосмысливает эту традицию, делая ее почти неузнаваемой или обращается к таким далеким, затерявшимся в толще тысячелетий истокам, что не всегда можно сразу увидеть связь между эпохами. Однако она есть, но порой близкое и родственное оказывается разделенным веками и тысячелетиями.

Посмотрим на известные памятники кикладского искусства – "Кифариста" и "Флейтиста" с острова Керос (III тыс. до н.э.). У этих музыкантов невозможно отнять инструменты, не сломав и не убив их, поскольку человек и флейта, человек и кифара составляют одно тело. Неизвестно, вкладывал ли этот смысл в свои изделия древний мастер, но получилось так. То же – у "Орфея" Осипа Цадкина. Он сложнее и трагичнее, у него нет той древней простоты и безыскусности, однако за внешним различием форм одна идея. Круг замкнулся.

Литература

1. Арнольд Шенберг – Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки. М., 2001 (Каталог выставки в ГТГ)
2. Гофман И.М. В. Борисов-Мусатов. М., 1989
- Звук и образ. Музыка в русском искусстве. (Каталог выставки в ГТГ к 3.12-му международному конкурсу им. Чайковского). М., 2002
- И цвет, и звук. Каталог выставки в Музее изобразительных искусств

- им. А.С.Пушкина 2 декабря 2014-15 февраля 2015 г. М., 2014
- 4.Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992
 - 5.Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2004
 - 6.Крейнина Ю. Малер и Клее: о динамической форме в музыке и изобразительном искусстве//Израиль21. Музыкальный журнал // [http://www. 21israel-music.com](http://www.21israel-music.com)
 - 7.Майкапар А. Клавесин, расписанный Марком Шагалом// [www. maupapar.ru](http://www.maupapar.ru)
 - 8.Соколов Б.М. Музыкальная светопись Борисова-Мусатова // Новый мир искусства, 2005. - 4. - С.5-7
 - 9.Томан И.Б. Зримая музыка в литературе. Хрестоматия. М., 2010
 - 10.Томан И.Б. Музыка в живописи XX века // Актуальные вопросы изучения духовной культуры в контексте диалога цивилизаций. Материалы Международной научно-практической конференции «Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. XVII Кирилло-Мефодиевские чтения». М., 2016
 - 11.Ausoni A. Die Musik. Symbolic und Allegorien. Berlin, 2006
 - 12.Duechting , Hajo. Paul Klee: Painting music. Muenich-Berlin-London-New-York: Prestel Verlag 2004
 - 13.Kagan, Andrew. Paul Klee. Art and Music. Ithaca and London: London: Cornell University Press, 1983
 - 14.Sezession. Gustav Klimt.Beethovenfries. Wien, 2002
 - 15.Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Karin von Maur. Muenchen,1985