

**ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ А. ПОЭТИКА СИМВОЛИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38).** *Рассматриваются музыкально-содержательные аспекты сочинения С. Рахманинова, составляющие оригинальную стилистику символизма в музыке.*

**Ключевые слова:** *принципы символизма, музыкальный символ, смысловые координаты музыкального текста.*

**ОВСЯННИКОВА-ТРЕЛЬ О. ПОЕТИКА СИМВОЛІСТІВ В МУЗИЧНОМУ ВТІЛЕННІ С. РАХМАНІНОВА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ op. 38).** *Розглядаються музично-змістовні аспекти романсів С. Рахманінова, що складають оригінальну стилістику символізму в музиці.*

**Ключові слова:** *принципи символізму, музичний символ, смислові координати музичного тексту.*

**OVSYANNIKOVA-TRELLA. SYMBOLISM POETICS in a MUSICAL EMBODIMENT of S. RAKHMANINOV (ON EXAMPLE of ROMANCES op. 38).** *Article is devoted to the musical compositions of Op. 38 Rachmaninov in the aspect of the original symbolism of style in music.*

**Keywords:** *principles of symbolism, musical character, semantic co-ordinates of musical text.*

УДК 78.01 : [78.03+781]

*Юлия Старкова*

## **МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ИСТОРИЧЕСКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС**

Взаимодействие видов искусства убедительно заявило о себе ещё в XVI–XVII веках в связи с рождением оперы, синтезировавшей язык живописи, музыки, хореографии. В XIX веке интенсивное развитие идеи программного симфонизма в творчестве Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, Ф. Листа способствовало новому осмыслению пространственно-временных параметров музыки. С начала XX века этот процесс получил новый импульс благодаря цветомузыке А. Скрябина, живописи М. Чюрлениса, рассчитанных на новый тип музыкального восприятия, синтезирующего музыкальные, поэтические, живописные образы и ассоциации. Границы каждого из искусств расширяются, наполняются символическим смыслом.

В то же время корни этих новых явлений представляются более глубокими, связанными с художественным мирозерцанием античности и средневековья. В связи с этим возрастает значение исторического, системного и комплексного методов в изучении явлений музыкальной живописи.

**Цель** статьи – обозначить исторические вехи, в которых взаимодействие музыки и живописи дало наиболее явные художественные результаты.

В Средневековье музыка и живопись, как явления, наделённые символикой, развивались по-разному: поскольку музыка считалась наукой, родственной математике, она опиралась на число; материалом живописи были библейские сюжеты. Общим для всех искусств этого периода было религиозное содержание. Принципу единства в музыкальной символике соответствовала единица, воплощавшая единство Бога и Церкви, считавшаяся источником всего сущего так же, как являлась источником и ряда чисел. Не менее важным было и число три, которое означало триединство Бога, а также три христианские добродетели – Веру, Надежду и Любовь. Число три объединяло начало, середину и конец музыкального произведения. Большую роль играло число семь, означавшее связь человека со Вселенной: семь тонов символизировали семь планет или семь дней недели, семь струн лиры – гармонию небесных сфер.

В музыке символы единства складывались постепенно. Особенно следует отметить григорианский хорал, в котором заключался весь мир в его движении и постоянстве – ведь все хоралы были распределены по дням года. Впоследствии роль такого основополагающего жанра играла месса.

В живописи числовая символика не была выражена столь ярко, как в музыке. Вместе с тем и там были свои каноны. Например, очень распространенной была форма триптиха, в которой главная фигура (обычно это сам Христос) находилась в центре и по росту была выше остальных; понятие перспективы в этот период ещё не сложилось.

Для средневековой эстетики были очень важны понятия верха и низа. Верх, как правило, связывался со светлыми, чистыми образами, низ – с неблагодарством и злом. В музыке верх – это верхний звук мелодии, в живописи – верхняя часть картины. Эти символы выделялись в музыке ходом к кульминации и плавным спуском обратно, в живописи – помещением главной фигуры, отличавшейся своим

ростом, в центр картины. «Правильность» изображения избегалась, что символизировалось как нерегулярностью метроритмического, мелодического движения в музыке, так и отсутствием перспективы в живописи.

Отметим, что в обоих искусствах непременно присутствовали и атрибуты страдания, которое отождествлялось со страстями Христовыми. В музыке это выражалось в том, что григорианский хорал сначала исполнялся только мужским хором; женщинам запрещалось петь в церкви вплоть до эпохи барокко включительно. В живописи же в крайних частях триптихов обычно располагались слева картины священного прошлого, а справа картины Страшного суда.

Позднее Средневековье характеризуется модификацией связи живописи и музыки, что обусловлено вниманием к человеческой сущности Бога. В частности, в числовой символике единица утрачивает своё господствующее положение. Зато выдвигаются числа два и четыре. Два означало начало и конец (без середины), символизируя связь между музыкой небесной и человеческой; четыре – гармонию, связывающую противоположные стороны. Например, единство души и тела, четыре периода жизни Христа.

В мирозерцании того периода, оставшегося религиозным, основным стало стремление к гармонии. В музыке зарождается многоголосие. Григорианский хорал ещё долго остаётся опорой музыкального развития как *cantus firmus*, но в фактуре уже чувствуется разделение голосов. Хоральные напевы делят на части, работая с ними, как с отдельными структурами. Имеет место соединение нескольких хоралов в протяжённых сочинениях. В хоралах постепенно появляется определённый ритм в отличие от свободной акцентности ранних образцов.

В живописи верх и низ картины уравниваются всё больше; чем ближе к эпохе Возрождения, тем это равенство ощутимее. Господство триптиха как основной формы поколебалось; количество частей стало более свободным. Иногда произведение состояло из пяти частей; появились и одночастные картины. Центральной фигурой по-прежнему оставался Иисус Христос.

В эпоху Возрождения в связи с выдвиганием на первый план светского начала живопись развивается быстрее, чем музыка. В светском искусстве художник стремился подчеркнуть прежде всего индивидуальные черты. Появился портрет, то есть изображение реаль-

ного человека, исполненное с натуры. Например, автопортрет Рафаэля (деталь фрески «Афинская школа», 1510–1511), автопортрет Леонардо да Винчи (ок. 1512). Эта линия продолжает развитие в последующих автопортретах Тициана, П. Веронезе, Я. Тинторетто, обращённых к внутреннему миру великих живописцев. Музыка как искусство более обобщённое отходит на второй план. Религиозные мотивы не исчезли полностью с картин живописцев, но теперь художники стремятся показать библейских персонажей как реальных людей.

Искусство становится антропоцентричным. Возрастает роль астрологических символов, числовые отношения также обретают реальность, словно «спускаясь на землю», оживая в эскизах, картинах. Художники ищут «верное» числовое соотношение пропорций человеческого тела; результатом этих поисков становится перспектива, появляется также понятие светотени. Наиболее последовательно разработкой теории перспективы занимались Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, Пьеро делла Франческа. Эти мастера дали математическое обоснование перспективе. Значительный вклад в теорию пропорций внёс А. Дюрер, оставивший после себя «Четыре книги о пропорциях» и трактат о прикладной геометрии.

С музыкой живопись связана в большей мере сюжетно. Что касается средств музыкальной выразительности, то многое из того, чего живопись достигла уже в эпоху Возрождения, в музыке проявляется лишь в эпоху барокко (хотя некоторые авторы начинают отсчёт эпохи барокко в музыке уже с начала XVI в.). Тяготение к светскому началу выразилось ярче всего в дальнейшем в появлении нового жанра – оперы, а затем и светской оратории. Оба эти жанра тяготеют к античности, интерес к которой заметен также и в живописи XVI–XVII веков. Например, «Персей и Андромеда» Джорджо Вазари (1570), «Даная» Тициана. Но, в отличие от живописи, в опере ещё долго действуют только боги, цари и герои. В музыке того времени на смену мотету пришёл более свободный по тематике мадригал.

Гармония мадригала, до известной степени предоставившая свободу развитию музыкальной ткани, противостояла более обобщённой полифонии. Живопись влияла на музыку и другим способом: фигуры на нотном стане, по виду напомиравшие те или иные предметы, превращались в их символы. У И. С. Баха два хода на малые секунды в разных конфигурациях представляли страдания распятого Христа, восходящие секвенции – вознесение. Композитор считал символом

и свою фамилию (звуки В-А-С-Н, взятые последовательно также образуют фигуру креста).

В эпоху Возрождения в живописи возникли новые жанры: пейзаж, портрет, натюрморт, бытовая сценка. Им соответствовали аналогичные жанры в музыке, правда, появившиеся не сразу. Очень многие произведения эпохи барокко были «изобразительными»: гроза в концерте «Лето» из цикла «Времена года» А. Вивальди, имитация птичьих голосов («Ласточка» и «Кукушка» Дакена, «Концерт птиц» Ж. Ф. Дандрие, «Влюблённый соловей» Ф. Куперена, «Курица» Ж. Ф. Рамо), звук почтового рожка («Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха). Появляются музыкальные пьесы, соответствующие живописным жанрам. Особенно много их у Ф. Куперена: «Застенчивая» и «Сумрачная» (портрет), «Будильник» (натюрморт), «Сборщицы винограда» и «Жнецы» (бытовая сценка). Не забыты и мифические («Козлоногие сатиры» Ф. Куперена), библейские образы (нашествия саранчи в оратории Г. Ф. Генделя «Израиль в Египте»).

В эпоху классицизма связи между музыкой и живописью ослабевают. Каждое из искусств вырабатывает свои самостоятельные «идеальные» формы, принципы формообразования. Изображение моря в «Ифигении в Авлиде» К. В. Глюка и «Идоменея» В. А. Моцарта, «Пасторальная» симфония Л. Бетховена – это скорее предвестники музыкального романтизма. Однако вскоре оба искусства восстанавливают прежние связи. Прежде всего, они осуществляются с помощью техники лейтмотива. Например, в симфониях Г. Берлиоза, лейтмотив, проходя в модификациях от начала до конца произведения, характеризует изменения в судьбе героев.

В качестве характеристики действующих лиц лейтмотивы сохраняют значение и в операх XIX века («Кармен» Ж. Бизе, «Аида» Д. Верди). Р. Вагнер возвёл систему лейтмотивного развития в абсолют: в его музыкальных драмах лейтмотивы характеризуют не только людей, но и явления природы. У Ф. Листа лейтмотивы появляются в музыкальных пейзажах, которых особенно много в «Годах страстей».

В XIX веке происходит становление многих национальных музыкальных школ. Их основоположники «рисуют» музыкальные пейзажи своей родины, воспевают историю своей страны, используя и образы-символы. Они наполняют патриотическим содержанием романтические музыкальные жанры. Таковы симфоническая поэма «Вен-

грия» Ф. Листа, цикл поэм «Моя Родина» Б. Сметаны, симфонические произведения Я. Сибелиуса, «Лирические пьесы» Э. Грига, «Рассвет на Москва-реке» М. Мусоргского. Часто композиторы этого направления не ограничиваются картинами своей родины, рисуя и «чужие» пейзажи, а также персонажей народного творчества. Образцом может служить симфония А. Дворжака «Из Нового Света». Больше всего таких обращений к инонациональному в русской музыке, что в известной мере обусловлено многонациональным характером составом её населения. В «Картинках с выставки» М. Мусоргского многие номера обрисовывают разные национальные характеры.

Особого внимания заслуживают приёмы музыкальной живописи в творчестве Н. Римского-Корсакова. Его искусство оказывается родным по духу давним русским деятелям – искусникам слова и кисти, книжникам и иконописцам. В его эстетических представлениях особое место принадлежит ассоциациям. Особенно значимым для него оказывается ритм, воссоздающий многочисленные виды движения и покоя. Изгибы мелодии в соединении с ритмом также передают различные виды движения. Гармония в его эстетике соединяет свет и тень, мажор и минор, радость и печаль, ясность, смутность, сумеречность. Оркестровка и тембры передают блеск, сияние, прозрачность, матовость, туманность, сверканье молнии, лунный свет, закат, восход, тьму. Звукоподражания колоколам, наигрышам, военным трубам, крикам, шороху, говору, пению птиц, порывам ветра, шелесту листьев, грому использовались в партитурах композитора для создания впечатляющих картин-образов.

Н. Римский-Корсаков тонко ощущал аналогию между красками и световыми представлениями в живописи и гармоническими образованиями, тембровыми явлениями в музыке. Композитор говорил об инструментах, словно о дорогих ему существах, носителях тонких чувствований, изображающих нежнейшие, не всяким глазом уловимые, колоритные сочетания света-цвета. Известно, что свето-цветовые и звуковые ощущения систематизировались в его субъективных представлениях в цвето-звуковые образы тональностей. Тема русской природы владела вниманием великого композитора с детства. В своей музыке, создающей картины природы, композитор соперничает с поэзией русского пейзажа в картинах лучших и тонких его мастеров. Звукопись корсаковского оркестра то граничит с иллюзорностью звукоподражаний, то достигает утончённой

симфонической картинности. Звукоизобразительность, столь органично свойственная музыкальному мышлению Н. Римского-Корсакова, с которой так глубоко связан его оркестр, доводится им до такой степени пластичности и осязательности, что иногда вызывает полное слияние слышимого и видимого. Рождается звукопись живописно-иллюзорная, в которой большое значение имеют не только изобразительные качества тембров, но и изобразительные движения ритмов. Например, картины моря в опере «Садко», в «Шехерезаде», в «Сказке о царе Салтане», пляс в подводном царстве в опере «Садко».

У импрессионистов общность образного строя выходит на первый план. И в живописи, и в музыке кардинально переосмысливаются старые жанры, господствуют зыбкие формы. Изобретение масляных красок позволило художникам писать на пленэре, передавая натуру более тонко и многообразно. Пейзажи у импрессионистов изображали не только сельскую природу, но и город Так, Камилл Писарро пишет и бульвар Монмартр в Париже, и утреннее солнце на снегу; Огюст Ренуар – новый мост в Париже; Поль Сезанн – тающий снег.

Клод Дебюсси, наиболее крупный представитель импрессионизма в музыке, также обращается к пейзажам, передавая их зыбкость, родственную картинам художников-импрессионистов: это ранняя пьеса «Лунный свет» для фортепиано; «Иберия» для оркестра. К этому же жанру принадлежат «Отражения», «Призраки ночи», «Слуховые пейзажи» М. Равеля, «Ночи в садах Испании» де Фалья, «Гранада» И. Альбениса.

Для музыкантов-импрессионистов портрет отнюдь не казался таким же благодарным жанром, как для художников. Можно вспомнить «Девушку с волосами цвета льна» К. Дебюсси, «Цыганку» М. Равеля, но всё же сюжеты импрессионистов-живописцев и музыкантов пересекались очень редко. М. Равель до известной степени восстановил в правах классические средства – тему-мелодию, регулярную ритмику, классико-романтическую основу музыкальной формы.

Фортепианный цикл «Ночной Гаспар» М. Равеля (по мотивам одноименного цикла поэтических новелл А. Бертрана) изобилует живописными красками. Произведение необычно по своему содержанию не только для М. Равеля, но для французской музыки начала века, далёкой от романтической фантастики, оживающей в загадочных звучаниях этих пьес. Пейзаж соединяется у М. Равеля с фантастическими

образами, с легендами. Эта черта отличала и французский импрессионизм в живописи. Картины французских импрессионистов построены на утончённых нюансах, избегаются резкие контрасты цвета, очертания предметов стираются, фигуры людей сливаются с природой. Аналогичное содержание прослеживается и в цикле «Ночной Гаспар», где гармония и тональность приобретают большое колористическое наполнение, где огромное драматургическое значение имеет техника наплывов фактурных линий и пластов.

Первая пьеса цикла – «Ундина». «Картину моря, русалку, чарующую своим пением человека, М. Равель живописует мазками импрессионистской палитры: такова «серебристость» фортепьянных фигураций, особая «влажность» гармонической структуры пьесы, легчайшей акварелью выписаны волны, то набегающие, то рассыпающиеся жемчугом мелких брызг» [2, с. 196]. Пьеса вызывает звуковые ассоциации, связанные со стихией воды: «задремавшее озеро», «струйки течения», плеск воды и даже слёзы Ундины. Звуковой образ водяных капель воссоздан с изысканной утончённостью. Он тесно связан с поэтической программой равелевской пьесы. Вода выступает фоном, на котором возникают образы преданий, сказаний и легенд.

В «Виселице», вслед за А. Бертраном, М. Равель рисует картину трагически жутких образов. Внимание композитора привлёк отрывок, с особенной силой передающий представления А. Бертрана о «готическом» средневековье. «В этой пьесе звучат драматические акценты» небывалой ещё у М. Равеля силы. Она выделяется в его творчестве по своему трагизму и острой экспрессивности музыки. Эстет, тонко чувствующий и живописующий окружающее, поэт тончайших нюансов, лишь изредка прорывающийся в сферу реального быта, выступил теперь мастером, которому оказалась доступна область трагического» [1, с. 221].

«Скарбо» – последняя пьеса цикла исполнена виртуозности и поэтичности. Её образность почти зрима, она заключается не в передаче внешних подробностей, а в раскрытии переживаний человека, неожиданно столкнувшегося с непонятным и страшным видением. «Скарбо» – это экспрессивное, моторно-гротесковое скерцо. Ночные кошмары, галлюцинации, неожиданный смех, гримасы гнома поэмы А. Бертрана композитор воплощает в пульсирующей токатности, ритмической изменчивости, синкопированности и остроте вертикали.



Из всех фортепианных призведений М. Равеля «Ночной Гаспар» наиболее ярко выявляет принципы тембровой драматургии. Композитор расширяет тембровую палитру рояля, максимально используя все его регистры, способы звукоизвлечения.

В XX веке связи между живописью и музыкой не теряют интенсивности взаимодействий, разнообразия влияний и впечатлений. Символы обретают индивидуализированное, авторское значение в творчестве художников и композиторов. Иногда они передают традицию прежних времён, как, например, числа 3, 7 и 12 у А. Шёнберга или автограф DСH у Д. Шостаковича. Продолжается и ряд, начатый «Картинками с выставки» М. Мусоргского и «Морем» К. Дебюсси. Создаётся множество произведений, вдохновлённых живописными полотнами: «Остров мёртвых» С. Рахманинова по одноимённой картине А. Бёклина, опера «Художник Матис» П. Хиндемита по картинам средневекового живописца У. Хогарта. Некоторые художники, напротив, видят сходство между создаваемыми ими картинами и музыкальными жанрами. Так появились циклы М. Чюрлёниса: «Соната весны», «Соната солнца», «Соната пирамид».

Во второй половине XX века возникает ещё одна интересная форма взаимодействия живописи и изобразительного искусства – графические партитуры.

**ВЫВОДЫ.** Музыкальная живопись – понятие, получившее распространение в искусствоведении. В процессе исторического развития художественного мышления оно получает разнообразное стилевое и жанровое наполнение, претерпевает различные модификации. Вместе с тем здесь больше неизученного, загадочного, чем освоенного наукой. Как исторические, так и теоретические аспекты проблемы изучения музыкальной живописи требуют комплексного подхода к выяснению природы художественного синтеза.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Мартынов И. И. Морис Равель / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1979. – 317 с.
2. Ролан-Манюэль Р. Морис Равель / Р. Ролан-Манюэль. – К. : Музична Україна, 1975. – 144 с.

**СТАРКОВА Ю. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС.** Рассматриваются вопросы взаимодействия музыки и живописи в процессе становления европейской культуры (истори-

ческий этап развития от эпохи Средневековья до середины XX века). Анализируются особенности музыкальной живописи Н. Римского-Корсакова, М. Равеля.

**Ключевые слова:** живопись, музыка, культура, эпоха, символ, пейзаж, портрет, ассоциации, цвет.

**СТАРКОВА Ю. МУЗИЧНИЙ ЖИВОПИС: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ЕКСКУРС.** Розглядаються питання взаємодії музики та живопису в процесі становлення європейської культури (історичний етап розвитку від епохи Середньовіччя до середини XX ст.). Аналізуються особливості музичного живопису М. Римського-Корсакова, М. Равеля.

**Ключові слова:** живопис, музыка, культура, епоха, символ, пейзаж, портрет, асоціації, колір.

**STARKOVA J. MUSICAL ART: IN THE HISTORICAL AND THEORETICAL PERSPECTIVES.** The article deals with the interaction between music and painting in the process of European culture (historical stage of development from the Middle Ages until the mid – XX-th century). The experience of analyzing some features of musical painting of N. A. Rimsky-Korsakov, M. Ravel.

**Key words:** painting, music, culture, era, symbol, landscape, portrait, associations, colour.