



О МУЗЫКАЛЬНОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ

Е. В. РОБЕНКО

Знакомясь с трудами, посвященными контактам между видами искусств, можно заметить, что речь идет преимущественно о трех феноменах: 1) о взаимовлиянии искусств; 2) об их синтезе и 3) об их онтологическом родстве. *Воздействие* искусств друг на друга сопряжено с заимствованием эстетических идеалов, художественных образов, стилистических ориентиров, а иногда и конкретной тематики одним искусством у другого. В истории нередки примеры несинхронной эволюции литературы, музыки, архитектуры, скульптуры, живописи: в этих случаях общее направление развития художественной культуры, открытое сперва в том или ином искусстве, осваивалось затем иными. Так, черты романтического мироощущения наметились первоначально в творчестве мастеров слова, а, скажем, живописный импрессионизм возник несколько ранее литературного и музыкального. Претерпевали *неодновременные* изменения и средства выразительности, причем имела место корреляция определенных качеств, присущих выразительным средствам в разных искусствах. Скажем, «изломанные», изобилующие острыми, трудно исполняемыми скачками вокальные партии экспрессионистских опер Р. Штрауса и А. Шёнберга находят соответствие в некоторых «жесткостях» рисунка Ф. Марка, а впечатляюще острые гармонические контрасты — в шокирующее резких «столкновениях» локальных тонов на картинах Э. Мунка и Э. Нольде. Но отсюда не следует, что одно искусство ориентируется на другое и пытается перекроить собственный язык по его «образу и подобию»; скорее тут наблюдается единый вектор развития.

Понятие *синтеза* применительно к искусствам уже давно общепринято, и, наверное, нет нужды раскрывать его значение; все же, небесполезно вспомнить, что в отличие от явления синкретизиса синтез предполагает формирование целого из взаимосвязанных и предельно взаимообусловленных, но при этом вполне самостоятельных компонентов. Призванные выражать одну духовную идею, искусства, участвующие в синтезе, должны привести весь спектр своих выразительных средств в единство с общим замыслом; однако средства эти останутся имманентными их природе: пространственной или темпоральной, гаптической¹ (чувственно-осязательной), оптической или аудиальной и т.д.

Даже Р. Вагнер в поисках *Gesamtkunstwerk*, помышляя о грядущей утрате автономии искусств ради их гармоничного единения, не стремился наделить искусства не свойственными им чертами, т.е. сделать

так, чтобы искусства перенимали друг у друга выразительные средства, пытаясь выйти за пределы, полагаемые их сущностью. Затем и нужен синтез, что каждое из искусств, со всеми своими особенностями, становится совершенно необходимым для остальных как *онтологически значимый компонент*, а не просто растворяется в них.

Родство искусств — нечто совершенно иное; оно не предполагает ни собственно объединения разных видов искусств во взаимосвязанную целостность, ни посягательства на художественную самодостаточность того или иного вида искусства, ни отрицания определенных привилегий каждого из них.

Во-первых, *сущностное* родство искусств проистекает из бесспорного наличия *единых принципов гармоничной художественной организации целого*. Ведь организация, будучи способом бытия, обуславливает взаимосвязь искусств *на структурном уровне* — такая связь выражается основополагающими *онтологическими* категориями порядка, симметрии, метра, ритма и т.д. Все перечисленные категории актуализуются в каждом искусстве, независимо от его природы, поскольку любую их порождающую основу (будь то время, пространство или материя) человеческое *сознание* стремится структурировать². И в последовательности танцевальных движений и в комбинациях музыкальных тем, и в расположении фигур в картинном пространстве сознание пытается выявить *ритмическую* канву художественного целого. А без *симметрии*, апеллирующей к качеству повторности в той или иной форме³, почти невозможно представить устойчивое и сложно организованное бытие художественного организма⁴.

Во-вторых, сущностное родство искусств, взятое уже не в обобщенно-, а в конкретно-онтологическом (т.е. контекстуально-историческом) плане, связано с бытием искусств как феноменов, в которых раскрывается *мировоззренческая доминанта эпохи*. О мировоззренческой доминанте здесь говорится примерно в том же смысле, какой подразумевал Юлиус фон Шлоссер, постулируя: «Не Рембрандт является в качестве искусства, но искусство — в качестве Рембрандта, не Джотто — “выражение своего времени”, но время выражает себя в качестве Джотто»⁵. Вовсе не обязательно верить в метафизическую истинность концепта «дух эпохи»⁶ и быть приверженцами представлений об эстетической сущности истории (как, например, Филипп Арьес⁷), чтобы осознать наличие определенного смыслового вектора, общего для всех искусств на протяжении данного исторического периода.

На каждом историческом этапе особенности воплощения мировоззренческой доминанты напрямую зависят от специфики актуализации структурных закономерностей, общих для всех видов искусств; принципы *овладения* пространством и временем *путем их упорядочивания* оказываются родственными.

Для иллюстрации можно привести искусство готики, в котором главной упорядочивающей силой и носителем эстетической энергии

была переносная, но не акцентированная метрически, ритмическая симметрия. Фасады соборов, декорированные равномерно чередующимися сходными (но не идентичными) скульптурами, скомпонованы по тем же принципам, что и, скажем, четырехголосные органумы Перотина, в которых тенор, мотетус и триплум варьируют одну и ту же (особую для каждого голоса) ритмоинтонационную модель⁸. Конкретный модус, служащий основой для плетения «звукового кружева» в определенном голосе, подобен избираемому архитектором модулю⁹ для того или иного яруса фасада. Ритмические группы на фасаде, отделяемые друг от друга промежутками-«паузами», коррелируют с ритмоинтонационными мотивами¹⁰, формирующими *ordo* в музыкальных композициях школы Нотр-Дам¹¹. «Долгим» и «кратким» звукам соответствуют скульптурные детали разной формы и степени фактурной и рельефной проработанности. «Рифмы» скульптурных групп, расположенных на разных ярусах, отчасти уподобляются переключке ритмоинтонационных мотивов в разных голосах, обусловленной техникой *Stimmtausch*¹².

Первичные онтологические категории имеют специфические особенности воплощения как в пространственных, так и во временных феноменах. Например, равномерно-упорядоченный ритм, понимаемый как переносная симметрия, обладает векторной направленностью, если речь идет о времени, что вовсе не обязательно в случае с пространством¹³. Однако если при знакомстве с временным феноменом нам кажется, что упомянутые категории (ритм, симметрия и т.п.) воплощаются в нем способом, более характерным для феномена пространственного, и наоборот, то в этом случае логично констатировать взаимное обогащение феноменов разной природы. Аналогичное взаимодействие распространено и в сфере искусств, получая зачастую поэтичное наименование родства искусств.

Но дело не только в привнесении черт темпорального искусства в искусство пространственное (или наоборот). Наряду с онтологическими категориями, равно актуальными для организации и времени, и пространства, жизнь художественного произведения выражается в свойствах специфических, имманентных только *данному* виду искусства. Поэтому взаимодействие искусств на основе их глобального разделения на пространственные и временные дополняется более частными взаимными корреляциями. В зависимости от искусства, сущностные свойства которого в данном случае становятся *онтологическим идеалом* для других искусств, феномен родства можно выразить такими локальными терминами, как, например, «живописность», «поэтичность» или «музыкальность». Последний из них часто встречается при анализе пространственных искусств и оказывается весьма востребованным в современной научной практике.

Впрочем, несмотря на популярность, понятие музыкальности толкуется неоднозначно. В пределах отечественной традиции соответствующую проблематику скрупулезно исследовал В.В. Ванслов¹⁴. Обобщая его рассуждения, можно вывести, что, во-первых, музы-

кальность следует отличать как от параллелизма образно-смысловых рядов, проявляющихся в музыкальных и живописных произведениях одной эпохи, так и от влияния конкретных музыкальных произведений на художественный замысел тех или иных картин. Во-вторых, музыкальность в живописи подразумевает: 1) отказ от предметности (что мотивируется принципиально не изобразительной природой музыки), а в предметных композициях, обладающих сюжетом, — отказ от действительности, подчеркивание внутреннего мира персонажей; 2) усиление эмоционально-психологического начала, находящего соответствие в колористической «атмосфере» полотна (ученый понимает музыку в романтическом ключе, как искусство, призванное воплощать самые изысканные и тонкие чувства); 3) стремление к «одухотворенности» художественного мира. В-третьих, важна сознательная установка мастера на воплощение композиционных принципов и качественных характеристик, имманентных музыке: поэтому собственно о музыкальности Ванслов считает закономерным говорить по большей мере применительно к XIX в., когда художественное сознание, тяготеющее к объединению искусств, не смогло уже обходиться не только без феномена музыкальности, но и без соответствующей категории. Вряд ли целесообразно затевать утомительную полемику с маститым искусствоведам по обозначенным пунктам. Находясь в рамках советской парадигмы, ученый трактует распрямление изобразительного плана крайне негативно и в итоге приходит к компромиссу, не оставляющему шансов на веру в онтологическую подлинность музыкальности как феномена: «Живописность музыки и музыкальность живописи — это метафоры»¹⁵.

Вероятно, в силу сказанного Ванслов не дает определения музыкальности. Подобную попытку предпринимает, опираясь на его труды, Н. Сухорукова, в диссертационной работе которой отмечается, что музыкальность — следствие «тождественности физической природы звука и цвета» и «свойство живописи», «родство музыки и живописи на уровне красочности», а в широком смысле — «возможность применения элементов теории и формообразования музыкального искусства в анализе произведения живописи»¹⁶.

Но, надо полагать, эта возможность не есть сама музыкальность; точнее, наоборот: музыкальность есть то, что предоставляет такую возможность и выступает залогом ненасильственного применения музыковедческого аналитического аппарата к материалу живописи, архитектуры, скульптуры и т.д. Стало быть, музыкальность можно охарактеризовать как совокупность тех черт художественного произведения, относящегося к пространственным видам искусства, которые по своей специфике *соприродны онтологически* значимым чертам произведения музыкального. Иначе говоря, эти черты должны репрезентировать специфику *бытия художественного произведения*; а коль скоро без организации и порядка бытие не состоятельно, следовательно, речь

идет об особенном *порядке бытия*. Вопрос лишь в том, относится ли данный порядок ко времени или же к пространству.

Если художник сознательно пытается отразить в живописи именно *порядок бытия*, имманентный музыке как конкретно-историческому виду искусства, — это музыкальность живописи на высшем, онтологическом уровне. Уникальный пример — творчество Никола Пуссена, который, руководствуясь знаменитым трактатом Джозеффо Царлино¹⁷, вознамерился применить в своих полотнах теорию античных модусов и дать образцы картин в ионийском, фригийском, дорийском и прочих ладах. Пуссен выписывает из труда Царлино определение модуса, которое, в лучших античных традициях, гласит, что модус общелогически есть «срединность и умеренность», а также «некоторая манера, или истинный законченный порядок, устойчивый при изменениях, коим вещь сохраняется в собственной сущности»¹⁸. Следовательно, речь идет не столько об экстраполяции неких свойств музыкального искусства на живописный материал, сколько о том, что модус как «образ действия» и «способ бытия» равно актуален для разных искусств. По сути, тут проявляется родство искусств в аспекте организации и структурности их бытия *при полном их равноправии*.

Собственно же музыкальность связана с воплощением в пространственных искусствах тех категорий, которые репрезентируют специфику музыки как *одного из темпоральных искусств* и, соответственно, неразрывно сопряжены с феноменом *времени как такового* (необязательно именно музыкального времени). Важнейшая категория, имманентная равно и времени, и музыке, — категория *движения*. Еще Аристотель, как известно, указывал на тесную связь времени и движения. Музыка же воплощает движение как *интонацию* (в асафьевском смысле).

Понимание движения в качестве *наполненной становлением смысловой целостности* стало особенно интенсивно развиваться в эпоху барокко, с ее увлечением риторической традицией и стремлением к смысловой кодировке любого жеста. В барочной изобразительной традиции жест становится одним из главных, если не главным, смыслообразующим фактором, поэтому характер жеста, его семантика и выразительность (все то, что, собственно, в рассматриваемом контексте можно объединить в понятии *интонации*) сознательно разрабатываются художником.

Ярчайшим образцом может послужить искусство Рубенса. В картине «Пир в доме Симона Фарисея» (между 1618 и 1620, х., м.; Эрмитаж, Санкт-Петербург) властный взмах руки Иисуса, подкрепляющий его слова, приковывает внимание зрителя; в то же время точкой притяжения для участников сцены являются взгляд, мимика и полуоткрытый рот Христа. Оба смысловых «узла», связанных с ключевой фигурой, задают общее направление движения и его эмоциональный тон (напряженную взволнованность). Впечатление завершает экстатически-отрешенная пластика образа грешницы, обнимающей и целующей ноги Спасителя и укутывающей их своими волосами. Движения женщины

внутренне противоречивы: спокойные, наполненные великой любовью и умиротворением, они в то же время одушевлены невидимой сперва, но четко ощущаемой экзальтацией.

Такая смысловая антиномичность движений служит своего рода завязкой «интонационного конфликта» в картине, вызывая все многообразие ответных жестов иных персонажей. Активным «интонациям» движений пирующих противопоставляется плавность неспешных жестов женщины, подчеркнутая закругленными контурами ее фигуры. На данном уровне «интонационный конфликт» уже выходит за пределы переживаний грешницы и включает фактически всех героев, в том числе и служителей с корзинами. Как видно, воплощению движения как интонации служит у Рубенса весьма определенный круг выразительных средств. Прежде всего, специфика контура и светотеневой моделировки: более «твердый», четко очерченный контур и резкие светотеневые контрасты для обрисовки разнообразных реакций гостей; слегка «размытые» контурные линии и выделение светом, почти без теней, тела женщины; отточенный, но не «акцентированный» контур для характеристики Христа и умеренные тени на драпировках его одежды.

В изобразительной культуре барокко другой гранью интерпретации феномена движения, позволяющей вести речь о музыкальности, стала трактовка его как *саморазвивающейся стихии*. В музыке и невозможно иное понимание движения с точки зрения смыслополагания: ведь музыка — единственное искусство, не просто неразрывно связанное со временем (наподобие литературы и даже поэзии), а, фактически, *творящее* время в процессе собственного становления и развития. Или в несколько ином ракурсе: феномен движения в музыке воплощает смылосозидающую энергию времени¹⁹, актуализующуюся по мере самораскрытия конкретного звукового материала.

Эти-то категории обновления и развития, имманентные феномену стихийности по его природе, будучи воплощенными *в живописи*, становятся залогом ее особой музыкальности: художник неосознанно (а иногда и продуманно) создает аналог такого стихийного саморазвития материала. Но, в отличие от музыки, живопись не просто сталкивается с проблемой передачи времени принципиально не темпоральными средствами. Живописи для достижения означенной цели нужно еще решиться на великую жертву: поступиться *изобразительным* принципом, свойственным ей по происхождению. Это и только это может освободить *смысловую энергию самого материала как такового*, вне зависимости от его функции отображать некие предметные значения и породнить живопись с *не миметическим по природе* искусством звуков. Поэтому в живописи вместе с постепенным осознанием смысловой энергии материала стало появляться и ощущение *стихийного движения* последнего.

Новаторское отношение к материалу у Рубенса заметно в тех случаях, когда выразительные средства живописи начинают «жить собствен-

ной жизнью», т.е. — наделяться *эстетической* самоценностью. Стоит приглядеться, скажем, к эрмитажному полотну «Персей и Андромеда» (1620, х., м.), чтобы отпали все сомнения в рубенсовской виртуозности, касающейся потрясающего чутья той художественной силы, которую несут в себе свободный, размашистый мазок, струящиеся линии, строго и уверенно прочерченные, но смягченные контуры. В особенности интенциональны у Рубенса мазок и цвет: игра локальных тонов, легких оттенков и взаимные переходы мазков даруют зрителю его картин эстетическое наслаждение, нисколько не зависящее от сюжета и тематики²⁰.

Поскольку пришедшее на смену барокко Просвещение в целом чуждалось всяческой стихийности и спонтанности, нарушавших порядок и гармоничную предсказуемость жизни мироздания, искания мастеров барокко были продолжены уже в эпоху романтизма — яркую «аклассическую» эпоху (если выражаться, апеллируя к вёльфлиновской теории стилей)²¹. Именно романтизм признал музыку как искусство, скажем так, «беспредметное» и почти «бестелесное», «нематериальное», наиболее близкое Бесконечному, Невыразимому и подобным доминантам мировоззрения, располагающимся с онтологической точки зрения «по ту сторону» осязаемого и проживаемого земного существования. Поэтому музыка предстает в данный период онтологическим и гносеологическим идеалом и поверяет тайну организации бытия художественного произведения другим видам искусств.

Превосходно отражает онтологическую корреляцию романтизма и барокко творчество Эжена Делакруа. Мастер, со всей очевидностью ориентируясь на Рубенса и даже прямо заявляя об этом в Дневнике, всю жизнь искал мазок, «твердый и текучий в одно и то же время»²². Кредо художника включало также особое преклонение перед суггестивной силой цвета, который, по мысли мастера, «действует на наше подсознательное»²³ и обладает самодостаточной семантикой. Шарль Бодлер отмечал в связи с живописью Делакруа: «Бывают тона радостные и игривые, игривые и грустные, богатые и радостные, богатые и грустные»²⁴. Читая это описание Бодлера, не стоит забывать о сильном потемнении красок Делакруа уже к концу XIX в., засвидетельствованном еще его современниками. Жизнь цвета у Делакруа столь интенсивна, что искусство Рубенса, при всей его смелости, кажется лишь предвестием почти демонстративной свободы, дарованной живописному материалу французским художником.

Мастера последующих поколений предлагают двоякое решение проблемы дальнейшего обогащения открытых романтиками приемов работы с материалом. Во-первых, эмансипация материала способствует более интенсивному проявлению такого его качества, как «фактурность». Постепенное ослабление изобразительных функций материала приводит к повышению его *онтологической* самоценности. Живописный материал как смыслообразующий фактор начинает балансировать на грани двух пространств: иллюзорного пространства

художественного мира и реального пространства зрителя, поскольку *повышенная вещественность* материала заставляет видеть его как часть окружающего нас пространства²⁵. Пастозная фактура живописи, сгустки масляной краски, подчеркивание текстуры холста — таковы средства, используемые с большим вкусом импрессионистами. Например, Клод Моне в серии, посвященной Руанскому собору²⁶, превращает собственно изображение здания в вибрирующее марево разноцветных мазков, вырывающихся за пределы картинной плоскости. «...в “Соборах”... перед взглядом зрителя простираются не столько фасады изображенного храма, сколько какие-то отроги живописи, застывшая кора мазков, слои живописных напластований, тянущиеся от нижних до верхних обрезов холстов»²⁷, — комментирует Г. Пospelов.

Конституировать онтологическую самодостаточность материала можно и иначе, повышая не вещественность его, а имманентную ему потенциальную *духовную энергию смысла*. В данном случае материал становится словно бы равноправным участником творческого процесса, партнером художника, настолько всесильным, что живописец не всегда способен предугадать, как изменят его замысел собственные интенции материала. Некоторые мастера-символисты вполне отдавали себе отчет в такой ситуации и стремились «вступить в диалог» с материалом, ощущая его смыслопроизводящую энергию, наделяя материал долей сознания и размышляя о функции живописной материи как проводника духа. Например, Одилон Редон, восхищавшийся «триумфом движения и страсти»²⁸ в картинах Делакруа и целенаправленно продолжавший его искания, любил говорить о своеобразном «сотворчестве» с материалом. В письме своему биографу Андре Меллерю (André Mellerio) Редон замечает, что никогда не может предвидеть конечный результат работы, поскольку в каждый следующий момент материал диктует свои условия игры, и исходный художественный образ модифицируется, иногда вплоть до перевоплощения в иной²⁹.

Впрочем, открытия Делакруа не исчерпываются усилением качества *стихийности* развития материала. Мастер также переосмыслил феномен *движения как интонации*, который из сферы репрезентативного предметного смысла модулирует в сферу имманентной выразительности средств живописи. Теперь уже не только собственно стихийное буйство красок, но и *ритмический профиль* картины, способ структурированного наложения мазков становится предметом заботы мастера. Иначе говоря, барочная продуманность смысла жеста персонажа сменяется романтической продуманностью смысла интонации, транслируемой выразительными средствами как таковыми.

Романтики, развивая идею родства искусств, с удовольствием экстраполировали на музыку специфически живописные термины (как-то: перспектива, тон, цвет и пр.; красноречивый пример — гофмановская «Крейслериана»³⁰). В подобных случаях музыка, в наибольшей

мере приближаясь к Абсолюту и, будучи метафизическим идеалом для других искусств, словно бы «вбирает» в себя имманентные им качества.

Однако не менее правомерна и противоположная экстраполяция: проецирование на живопись (и иные пространственные искусства) особых музыкальных категорий. Музыка словно бы «дарует» живописи присущие изначально только ей свойства, обогащая тем самым и в смысловом, и в выразительном аспекте изобразительное искусство, предоставляя последнему возможность возвыситься и пройти несколько шагов вперед по направлению к Бесконечному, Идеалу и прочим чаемым целям. Образцом могут послужить статьи Шарля Бодлера, изобилующие соответствующими проекциями.

В романтической живописи смысловая энергия *оформлена и сконцентрирована*, если не исключительно, то прежде всего в выразительных средствах, которые могут претендовать на корреляцию с самодовлеющими музыкальными средствами. Поэтичные высказывания о мелодии колорита, певучем контуре, контрапункте красок и т.д. встречаются у Делакруа, у Бодлера, боготворившего живопись мастера. «В цвете налицо и гармония, и мелодия, и контрапункт», — замечает Бодлер. «Гармония — это основа теории цвета. Мелодия — это единство в красках, общий цвет. Мелодия требует заключительного аккорда; это ансамбль, где все отдельные элементы содействуют созданию общего впечатления»³¹.

Русский художник-символист Борисов-Мусатов, истинный романтик душою, искал в живописи, по его собственным словам, пластический эквивалент «бесконечной мелодии, которую нашел Вагнер в музыке»³². О. Кочик, исследуя систему художественных приемов, создающих особую, проникновенно-лирическую атмосферу мусатовского мира, выявляет те свойства живописи мастера, которые можно соотнести с параметрами музыкального произведения, как-то: мелодическое развитие, фактурные особенности и ритмическая организация целого. Наиболее важными среди них являются параметры, относящиеся, скажем так, к форме как *процессу* (ритмическая *драматургия*, интонационное *развитие*, *векторная направленность* композиции)³³. В пределах пространственного искусства живописи актуализуются тем самым определяющие свойства музыки как *временного* феномена.

Логически завершить путь освобождения *самодовлеющей* энергии материала должна была абстрактная живопись; ведь *в пределе* оно ведет к *полной* элиминации предметного плана. Так, абстракционист Василий Кандинский, в своем знаменитом трактате «О духовном в искусстве» (1910) продолживший на особый манер романтическую традицию интерпретации искусства как проводника Духа³⁴ и отражения лика Абсолюта в материале, задумывался о музыкальности цвета, о соответствиях цветов и аккордов, цветов и тембров. Например: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса; в глубо-

кой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа»³⁵. Причем, по убеждению мастера, «понятие слышания красок настолько точно, что не найдется, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на басовых клавишах фортепиано или сравнивал бы крапlak со звуками сопрано»³⁶. И дело не только в синестезии, о которой художник, конечно же, упоминает. Кандинский замечает, что «поверхностное впечатление от цвета может развиваться в переживание»; что цвета «*внутренне звучат*»³⁷.

Все же далеко не любая абстрактная живопись музыкальна, и это, при всей очевидности, могло бы послужить предметом специального исследования. Но, присмотревшись к тем явлениям, которые формируют в истории особую линию музыкального изобразительного искусства, можно предположить, что общность столь несходных произведений заключается в принадлежности к романтической традиции (если понимать ее широко: как совокупность *черт мировосприятия*).

Сердцевина художественного смысла таких произведений, самое сокровенное в их сущности — это стремление к Идеалу, достижение которого связано с особой пластической, конструктивной и иной выразительностью живописного целого, выразительностью, которая должна быть родственна музыкальной. Музыкальность, таким образом, служит наилучшим средством достижения Идеала — вернее, асимптотического приближения к нему. И близкий символистам Борисов-Мусатов, и экспрессионист Кандинский, чьи «композиции» и «конструкции» словно бы призваны отобразить идею ворринговской «абстракции», пытались воплотить музыку живописного романтизма, поскольку каждый своими средствами чаял выразить вечный, духовный Идеал всем своим творчеством. Этим я не хочу сказать, что лишь романтическое изобразительное искусство в полной мере может быть музыкальным; просто оно имеет для этого больше всего философско-эстетических и чисто художественных оснований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин Алоиза Ригля, востребованный в трудах А.Г. Габричевского.

² В 1928 г. английским математиком Фрэнком Рамсеем было установлено, что человеческое сознание пытается придать любым феноменам окружающей реальности или их множествам, объединенным в целостности высшего порядка, внутреннюю структурность.

³ Повторность необходима для поддержания самой жизни. Г. Вейль, исследуя проблему симметрии в ее физическом, математическом и эстетическом аспектах, не только определяет этот феномен как «гармонию пропорций», но и выявляет общую идею, лежащую в основе всех видов симметрии, — идею «инвариантности некоторой конфигурации относительно определенной группы преобразований» (*Вейль Г. Симметрия* / пер. с англ. Б.В. Бирюкова и Ю.А. Данилова. — М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 33).

⁴ Проблема произведений, целенаправленно устремленных к Хаосу как онтологическому вектору и избегающих любых проявлений порядка, не может быть не только решена, но даже корректно поставлена в рамках небольшой статьи. Все же такие произведения представляют собой скорее исключения из правила пусть имплицитно, но все же упорядоченной композиции.

⁵ Цит. по: Шестаков В.П. Интеллектуальная биография Эрнста Гомбриха. – М.: РГГУ, 2006. С. 52.

⁶ Скажем, весьма скептически относился к соответствующему концепту Эрнст Гомбрих.

⁷ См.: *Арьес Ф.* Время истории / пер. с фр. М. Неклюдовой. – М.: ОГИ, 2011. С. 226.

⁸ Искусство готики достигло уникального единства религиозного, философского, эстетического смысла (который был призван излучать Собор как духовный центр города) – и структурных форм репрезентации данного смысла. Э. Панофский отмечал единую структурную логику, определяющую бытие собора как феномена. Выбранная в качестве мерила базовая архитектурная деталь обуславливает облик здания; удивительная пропорциональность целого придает последнему качество высшей связанности и органичности. По мнению ученого, эта внутренняя логика организации собора сходна с логикой построения средневекового философского трактата, актуализующего философско-эстетический принцип ясности (*claritas*), один из важнейших для самосознания эпохи (см.: *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика / пер. с англ. Л.Н. Житковой // *Панофский Э.* Перспектива как символическая форма. Готическая архитектура и схоластика. – СПб.: Азбука-классика, 2004 (Художник и знаток). С. 235–243, 248–249, 251, 253, 255–257, 259, 272). Развивая мысль Панофского, естественно усмотреть аналогичные соответствия между логическими законами, «управляющими» латинскими текстами, и таковыми же закономерностями музыкального формообразования в органумах, кондуктах, секвенциях и подобных жанрах, вплоть до мотета XIII в.

⁹ В данном случае под модулем (лат. «*modulus*» – «маленькая мера») понимается выбранная предварительно (иногда для конкретного случая) величина, кратно которой вырабатываются размеры всех частей архитектурного или скульптурного проекта.

¹⁰ Под ритмоинтонационным мотивом понимается комплекс долгих и кратких звуков, объединенных в целостность.

¹¹ О структурных свойствах модусов, их организации в *ordines* – ряды и об особенностях функционирования последних в качестве синтаксических и смысловых «ячеек» музыкальной ткани см.: *Сапонов М.А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1978. С. 8–13. Исследователь отмечает: «Модус выполнял нечто вроде функции тактового метра» (там же. С. 12), а ряд (*ordo*) устанавливал «количество повторений данного модуса до ближайшей паузы: окончание “ряда” на паузе было обязательным» (там же. С. 11) (см. также: *Apel W.* Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1970. S. 243–245).

¹² Об этой технике подробнее см.: *Евдокимова Ю.* История полифонии. Вып. 1. – М.: Музыка, 1983. С. 50, 51, 56.

¹³ Примечательно ощущение «векторности», возникающее при восприятии некоторых видов орнаментов. В них реплицируемая ячейка содержит детали, которые, будучи атрибутированы в качестве элементов физической реальности, опознаются по своим функциональным или физическим признакам как направленные (например, изображение стрелы, накатывающейся на берег волны, развеваящейся ленты и т.п.).

¹⁴ См.: *Ванслов В.В.* Изобразительное искусство и музыка. Очерки. – Л.: Художник РСФСР, 1983. С. 63–126. Ученый опирается на внушительный корпус произведений мировой живописи и графики; представлены имена Н. Пуссена, Рембрандта, А. Ватто, У. Тернера, К.Д. Фридриха, Ф.О. Рунге, Ж.Б.К. Коро, Ф.В.Э. Делакруа, М. фон Швинда, Ж.-Ф. Милле, Дж.Э. Уистлера, К. Моне, М.М. Клингера, А. Матисса, О. Бердслея, М.К. Чюрлениса, Р. Дюфи; Дионисия, А.А. Иванова, И.Е. Репина, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, И.И. Левитана, В.Э. Борисова-Мусатова и др.

¹⁵ См. там же. С. 108.

¹⁶ См.: *Сухорукова Н.А.* Музыкальность как свойство живописи: Дисс.... канд. иск.: – Барнаул, 2006. С. 10, 15.

¹⁷ См.: *Zarlino G.* Le istituzioni harmoniche. – Venetia: Appresso Francesco Senese, al segno della Pace, 1562. P. 293.

¹⁸ Цит. по: *Correspondance de Nicolas Poussin* // Archives de l'art français, recueil de documents inédits, publiés par la société de l'histoire de l'art français. Nouvelle période. T. V. – Paris: Jean Schemit, 1911. P. 373. Подробный анализ категории модуса в текстах и картинах Пуссена см. в источнике: *Ровенко Е.В.* Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 126–167. Там же дан обзор иностранных и отечественных источников по соответствующей проблематике.

¹⁹ Предложенная трактовка возможна лишь в том случае, если придерживаться субстанциальной концепции времени и признавать его феноменом, обладающим несомненным, истинным бытием.

²⁰ Мазок прекрасно воплощает и движение как интонацию; все зависит от способа применения того или иного выразительного средства.

²¹ Г. Вёльфлин пользовался категориями «барочное» и «классическое»; термин «академическое» как обладающий более широким смысловым спектром вместо первого из названных вёльфлиновских обозначений стилей, предложила И.А. Барсова (см.: *Барсова И.А.* Симфонии Густава Малера. – СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2012. С. 12–19).

²² Запись в Дневнике 11 апреля 1824 г. (см.: *Делакруа Э.* Дневник. В 2 т. Т. I / пер. с франц. Т.М. Пахомовой. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. С. 41).

²³ Там же. С. 293. Запись 6 июня 1851.

²⁴ *Бодлер Ш.* Салон 1846 года // Шарль Бодлер об искусстве / пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. – М.: Искусство, 1986. С. 69.

²⁵ О диалектике реального пространства окружающего мира и иллюзорного пространства мира художественного в случае с произведениями изобразительного искусства см.: *Грегори Р.Л.* Разумный глаз / пер. с англ. А.И. Когана. – М.: УРСС, 2003. С. 42–48.

²⁶ Цикл из тридцати полотен, 1890-е гг.; в основном картины находятся в музеях Франции (Музей д'Орсэ и Музей Мармottан-Моне, Париж; Музей изящных искусств, Руан), США (Национальная галерея искусств, Вашингтон), Германии (Музей Фолькванг, Эссен), Японии (Музей искусства, Хакоме), Великобритании (Национальный музей Уэльса) и др.

²⁷ *Поспелов Г.* О движении и пространстве у Сезанна // Импрессионисты. Их современники. Их соратники. Живопись, графика, литература, музыка / под ред. А.Д. Чегодаева, В.Н. Прокофьева, И.Е. Даниловой. – М.: Искусство, 1976. С. 118. Исследователь обобщает впечатления от картин К. Моне К. Малевича и Н.Д. Бурлюка (см. там же. С. 119).

²⁸ *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. – Paris: Librairie José Corti, 2000. P. 181.

²⁹ См.: *Мастера искусства об искусстве.* Т. V. Кн. 1. Искусство конца XIX – начала XX века / под ред. А.А. Губера, И.Л. Маца, Н.В. Яворской. – М.: Искусство, 1968. С. 187.

³⁰ Гофман пишет: «...в колорите музыкант совершенно предоставлен самому себе, ибо здесь все дело в инструментовке... опираясь на живую, изощренную наблюдением фантазию, можно дать некоторые указания, кои, объединив их, я назвал бы мистикою инструментов. Искусство заставлять звучать в надлежащих местах то целый оркестр, то отдельные инструменты – есть музыкальная перспектива; равным образом, музыка могла бы снова возратить себе заимствованное у нее живописью выражение “тон”, отличая его от “тональности”. При этом “тон пьесы”, в ином, высшем смысле слова, глубже раскрывал бы ее характер, выражаемый

особой трактовкой мелодии и сопровождающих ее фигур и украшений» (Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Из первой части «Фантазий в манере Калло» / пер. П. Морозова // Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Новеллы. – М.: Музыка, 1990. С. 30).

³¹ Бодлер Ш. Салон 1846 года. С. 68, 69.

³² Цит. по: Мастера искусства об искусстве. Т. 7. Искусство народов СССР. XIX–XX вв. / под ред. А.А. Губера, А.А. Федорова-Давыдова, Г.А. Недоши-вина. – М.: Искусство, 1970. С. 322.

³³ См.: Кочик О.Я. Живописная система В.Э. Борисова-Мусатова. – М.: Искусство, 1980. С. 42–48, 110, 149, 151, 199, 206–207.

³⁴ См.: Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. С. 17, 18. Характеризуя лейтмотивы Вагнера, Кандинский полагает, что «мотив является чем-то вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою», а Дебюсси, по мысли художника, передает «духовные импресси» (там же. С. 32).

³⁵ Там же. С. 71. См. также примеры на с. 72 (о белом цвете молчания), с. 42, 44. Особенно яркие мысли высказываются в главе VI. «Язык форм и красок» (там же. С. 46–86) и главе VII. «Теория» (там же. С. 86–99).

³⁶ Там же. С. 44.

³⁷ Там же. С. 41, 42.

REFERENCES

Apel W. *The notation of polyphonic music*. 900–1600. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1970. 527 p. (in German).

Ariès Ph. *The Time of History*. Trans. into Russian by M. Nekliudova. Moscow, United Humanitarian Publishing, 2011. 304 p.

Barsova I.A. *Symphonies of Gustav Mahler*. Saint Petersburg, Publishing house of N.I. Novikov, 2012. 558 p. (in Russian).

Baudelaire Ch. Salon of 1846 year. In: *Charles Baudelaire about art*. Trans. into Russian by N.I. Stolyarova and L.D. Lipman. Moscow, Iskusstvo, 1986, pp. 61–129.

Correspondence of Nicolas Poussin. In: Archives of French art, collection of documents unedited, published by Society of History of French Art. New period. Vol. V. Paris, Jean Schemitt, 1911. 524 p. (in French). Available at: https://archive.org/stream/archivesdelartfr05pousuoft/archivesdelartfr05pousuoft_djvu.txt.

Delacroix E. *Journal*. In 2 volumes. Volume I. Trans. into Russian by T.M. Pakhomova. Moscow, Publishing house of Academy of Fine Arts of the USSR, 1961. 451 p.

Gregory R.L. *The intelligent eye*. Trans. into Russian by A.I. Kogan. Moscow, Editorial URSS, 2003. 240 p.

Hoffmann E.T.A. Kreisleriana. From the First part of “Fantasy pieces in the manner of Callot”. Trans. into Russian by P. Morozov. In: Hoffmann E.T.A. Kreisleriana. Novellas. Moscow, Muzyka, 1990, pp. 3–37.

Kandinsky W.W. *On the Spiritual in art*. Moscow, Arkhimed, 1992. 107 p. (in Russian).

Kochik O.Ya. The system of painting of V.E. Borisov-Musatov. Moscow, Iskusstvo, 1980. 236 p. (in Russian).

Masters of art about art. Vol. V. Book 1. Art of the end of XIX – beginning of XX century. A.A. Guber, I.L. Mats, N.V. Yavorskaya (eds.). Moscow, Iskusstvo, 1968. 448 p. (in Russian).

Masters of art about art. Vol. VII. Art of peoples of the USSR. XIX–XX centuries. A.A. Guber, A.A. Fyodorova-Davydova, G.A. Nedoshivin (eds.). Moscow, Iskusstvo, 1970. 654 p. (in Russian).

Panofsky E. *Gothic Architecture and Scholasticism*. Trans. into Russian by L.N. Zhitkova. In: Panofsky E. The perspective as “symbolic form”. Gothic Architecture and Scholasticism. Saint Petersburg, Azbuka-klassika, 2004, pp. 213–325 (The painter and the expert).

Pospelov G. On the motion and the space in Cézanne's works. In: *Impressionists. Their contemporaries. Their colleagues. Painting, drawing, literature, music.* A.D. Chegodayev, V.N. Prokofyev, I.E. Danilova (eds.). Moscow, Iskustvo, 1976, pp. 112-131 (in Russian).

Redon O. *To myself. Journal.* 1867–1915. Paris, Librairie José Corti, 2000. 189 p. (in French).

Rovenko E.V. Nicolas Poussin and the conception of musical modes. In: *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* (Journal of Moscow Conservatory). 2014. No 3, pp. 126-167. (in Russian).

Saponov M.A. Mensural rhythmic and its apogee in the works by Guillaume de Machaut. In: *Problems of musical rhythm.* Comp. by V.N. Kholopova. Moscow, Muzyka, 1978, pp. 7-47 (in Russian).

Shestakov V.P. *Intellectual biography of Ernst Gombrich.* Moscow, Russian State University for the Humanities, 2006. 148 p. (in Russian).

Sukhorukova N.A. *Musicality as the property of painting.* Ph. D. in History of Art thesis. Barnaul, 2006. 257 p. (in Russian).

Vanslov V.V. *Visual art and music. Essays.* Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1983. 400 p. (in Russian).

Weyl H. *Symmetry.* Trans. into Russian by B.V. Biryukov and Uu.A. Danilov. Moscow, Publishing house LKI, 2007. 192 p.

Yevdokimova Yu.K. *The History of polyphony.* Issue 1. Moscow, Muzyka, 1983. 454 p. (in Russian).

Zarlino G. *The Harmonic Institutions.* Venetia, Appresso Francesco Senese, al segno della Pace, 1562. 347 p. (in Italian).

Аннотация

В настоящей статье категория музыкальности интерпретируется как воплощение феномена родства пространственных и временных искусств, осмысливается ее искусствоведческий и философский потенциал. Музыкальность изобразительного искусства подразумевает ассимиляцию качеств, имманентных музыке как временному искусству, и воспроизведение их с помощью особого преобразования выразительных средств живописи (мазка, контурной линии, локальных цветов и т.д.). Материалом изучения служат эстетические взгляды и некоторые полотна мастеров от барокко до XX в., а также дополняющие панораму музыкальные и архитектурные шедевры готики.

Ключевые слова: музыкальность живописи, синтез искусств, родство искусств, художественное время, готика, Рубенс, Пуссен, Делакруа, Бодлер, Редон, Борисов-Мусатов, В. Кандинский.

Summary

In the article the category of musicality is interpreted as an embodiment of the phenomenon of relationship of spatial and temporary arts. The aesthetic (and also philosophical) potential of this category submits for consideration. Musicality of visual art implies actualization of qualities, immanent to music as a temporary art. In painting this effect is achieved by specific interpretation of means of expression (brush stroke, touch, contour line, local colors etc.). Aesthetic views and some works of masters (from baroque to the 20th century) serve as material of studying. Also the musical and architectural masterpieces of a gothic style supplement a panorama.

Keywords: musicality of painting, synthesis of arts, relationship of arts, art time, gothic style, Rubens, Poussin, Delacroix, Baudelaire, Redon, Borisov-Musatov, W. Kandinsky.