

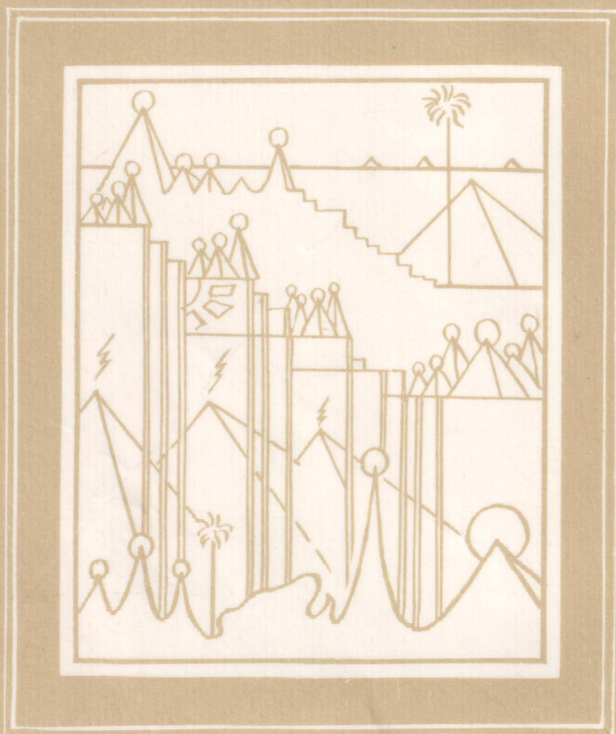
78 713 4000
Ф 34

В.М. ФЕДОТОВ



МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ОСНОВЫ
ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА
ЧЮРЛЁНИСА

1р.60к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО САРАТОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА



В.М. ФЕДОТОВ

МУЗЫКАЛЬНЫЕ
ОСНОВЫ
ТВОРЧЕСКОГО
МЕТОДА
ЧЮРЛЁНИСА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САРАТОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

• 1989 •

100625

1811 #12 071 (092)

78.071.14.001.
Ф34

Федотов В. М.
Ф Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. Изд-во Саратов. ун-та, 1989. 160 с.

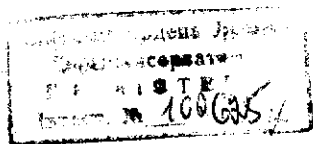
В монографии исследуются формообразующие функции музыкальных категорий, выясняются и конкретизируются музыкальные методы организации пластического материала в искусстве Чюрлениса. Определяется степень осуществления Чюрленисом синтеза музыки и изобразительного искусства. Впервые все художественное наследие Чюрлениса, включая графику, рассматривается как единая музыкально-изобразительная система.

Рассчитана на студентов, аспирантов, преподавателей музыкальных учебных заведений, музыковедов и искусствоведов.

Научный редактор: кандидат искусствоведения, и. о. профессора К. И. Векслер.

Рецензенты: Ю. Г. Кон, докт. искусствоведения, проф., заслуженный деятель КАССР;

Н. Н. Никонова, канд. искусствоведения, и. о. доцента.



Ф 4901000000—44
176(02)—89 149—89

© Издательство
Саратовского
университета,
1989 г.

ISBN 5-292-00500-2

ВВЕДЕНИЕ

Основоположник литовской музыкальной классики Микалоюс Константинас Чюрленис признан и основоположником музыкальной живописи. Воздействие музыки на живопись отмечено всеми, кто занимался творчеством художника. В работе сделана попытка конкретизировать это воздействие.

Дается краткая характеристика эпохи, в которой жил и творил Чюрленис, автор рассматривает основные моменты философско-эстетических концепций изобразительного символизма, выясняет основные тенденции в исследованиях и трактовках искусства Чюрлениса. Большинство исследователей останавливается на трех моментах: музыкальное начало в живописи Чюрлениса, своеобразие его пространственно-временного мышления и вопрос профессионализма художника. Анализ противоречий по этим трем моментам, существующих и поныне, явился основополагающим в последовательности построения данной работы.

Многие исследователи относят к музыкальной живописи только живописные «Фантазии», «Сонаты», «Прелюдии и фуги» Чюрлениса. Поэтому в исследовании поставлена задача рассмотреть наличие музыкальных категорий и их формообразующие функции не только в живописных произведениях с музыкальными названиями, а во всем пластическом искусстве Чюрлениса, включая его графику, которая в большинстве исследований остается вне этого аспекта (исключение составляют труды В. Ландсбергиса). Обобщая и развивая положения некоторых искусствоведов, автор приходит к выводу, что основой композиционного мышления Чюр-

лениса-художника является полифоническое мышление Чюрлениса-композитора. Впервые сделана попытка показать разнообразие проявлений полифонических методов организации пластического материала во всем изобразительном искусстве Чюрлениса и классифицировать эти методы.

Используя полифонические приемы композиционных построений в графике и живописи, Чюрленис придает пространственному искусству некоторые черты искусства временного. Эта особенность метода художника потребовала исследования пространственно-временных отношений в творческом мышлении Чюрлениса и в процессе восприятия его произведений зрителем. Диалектика этих отношений впервые рассматривается на уровне современных понятий реального, концептуального и перцептуального пространства-времени.

Сознательный отход Чюрлениса от натурализма, который явился результатом преломления основных романтико-символических концепций, часто трактуется как отсутствие у него профессиональных художнических знаний и навыков. Это побуждает рассмотреть особенности изобразительного языка Чюрлениса в аспекте миметичности и полифонических методов композиционного мышления художника.

Проследивая процесс взаимопроникновения формообразующих категорий двух искусств в творчестве Чюрлениса, автор стремится доказать осуществление синтеза музыки и пластического искусства, показать степень возможности этого синтеза на уровне формообразования, на уровне конструктивно-композиционного мышления. Отсюда стремление дать целостный анализ творчества Чюрлениса в едином комплексе изобразительного и музыкального, т. е. глазами музыканта и художника одновременно, что позволит судить профессионально об обеих сферах вопроса как о музыкально-живописной системе.

Для наглядного пояснения основных положений данного исследования предлагается ряд схем-рисунков.

ГЛАВА 1

Основные тенденции в изучении творчества Чюрлениса

*«Сознание человека не
только отражает объективный
мир, но и творит его»¹.*

Чюрленис — создатель неповторимого мира музыкальной живописи. В его творчестве отразилась природа Литвы, ее песни и сказки, древние легенды и предания литовского народа, реальность и мечта. Но, как в творчестве любого поистине большого художника, в творческом наследии Чюрлениса нашли свое отражение многие черты его эпохи, те поиски, которыми было отмечено искусство Европы и России на грани XIX и XX столетий.

Мировоззрение Чюрлениса, его философско-эстетические взгляды формировались в тот период, когда молодежь Европы была увлечена учениями Канта, Ницше, Вундта и других философов-идеалистов. Не проходит мимо этих учений и Чюрленис. Его литературные симпатии на стороне Ибсена, Достоевского, Эдгара По. Одновременно с этим Чюрленис изучает древнеиндийскую философию и мифологию, занимается психологией, астрономией и космологией.

С большим интересом молодой Чюрленис следит за художественной жизнью, за всеми поисками «нового стиля». В Европе в те годы утвердился символизм не

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 29. С. 194.

только в сфере литературы, но и в изобразительном искусстве. В 1892 году образуется объединение Мюнхенского Сецессиона. Чюрленис изучает работы представителей этого объединения в оригиналах во время своей поездки в 1906 году по культурным центрам Европы. Он восторгается произведениями Штука, Клингера и особенно Бёклина. Знакомится с работами «праотцов символизма» — прерафаэлитов, многие черты творчества которых нашли свое преломление в творчестве сецессионистов. Русскую публику с творчеством прерафаэлитов познакомил Модест Дурнов, читая в 1895 году рефераты о творчестве Россети и Берн-Джонса.

Своего рода начальными рубежами в изобразительном символизме в России были два события 1904 года. Это выставка объединения «Алая роза» в Саратове, многие участники которой вошли впоследствии в объединение «Голубая роза», и второе событие — начало издания журнала «Весы» в Москве. Этот журнал на протяжении нескольких лет был центром русского символизма. Занимаясь проблемами литературы, проблемами словесного символизма, журнал затронул новую для русской художественной мысли тему — тему изобразительного символизма. Валерий Брюсов опубликовал краткий конспект статьи Эмиля Бернара, посвященной творчеству художника Редона. Бернар представил Редона как «иллюстратора» литературных идей и концепций, лишая, таким образом, искусство этого сложного художника всякой самостоятельности. Брюсов достаточно категорично возражает против такой постановки вопроса: «Редона хотели представить литератором, только выражающим свои мысли не пером, а карандашом, (...) Глубокое заблуждение»².

Если Валерий Брюсов только возражает, не обосновывая свои возражения, то Максимилиан Волошин достаточно доказательно излагает свои положения о различиях символизма словесного и символизма изобразительного. По его мнению, символизм слова понятен всем людям, как понятно само слово, ибо человек всякое свое впечатление или ощущение так или иначе «переводит» в словесную форму. Что касается символа

в живописи, то, по словам Волошина, его нет, а «есть только возможность его немедленного зарождения в душе зрителя. (...) Здесь символ переходит в напоминание»³. Другими словами, символ в изобразительном искусстве есть не что иное, как ассоциация зрителя, его «догадка», а сам зритель, определяя степень «сходства» и «несходства», становится соавтором художника.

Положение Максимилиана Волошина как бы уточняется Александром Блоком, который дает характеристику особенностей символа в изобразительном искусстве. Исходя из предмета искусства, поэт убежден, что изобразительное искусство в той или иной мере постоянно обращено к реальной действительности, отражая эту действительность в линиях и красках. Эта зависимость не позволяет художнику уйти в мир абстрактных категорий, как это может сделать писатель или поэт. Но это не означает, что Блок «принижает» возможности изобразительного символа перед словесным, более того, он считает полезным для некоторых поэтов брать пример лаконизма в искусстве линий и красок: «Говорят, слов больше, чем красок: но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический»⁴.

Очевидно, что литераторы-символисты, как и многие художники, считали изобразительное искусство творчеством, способным развиваться в философско-эстетических концепциях символизма, но как особый его вид, постоянно обращенный к окружающей действительности. Специфика изобразительного искусства определила отбор некоторых концепций литературного символизма, добавив к ним сугубо изобразительные. Это двуединство вызвало постоянное тяготение к двум диаметрально противоположным полюсам. С одной стороны, литературность образов, сюжетов доходит порой до навязчивости, с другой стороны, явно выражено стремление к распрямлению пластических форм, к их дематериализации.

Представители «литературного» направления часто становились иллюстраторами литературных произведений. Помимо иллюстративности, многим художникам

² Аврелий (Брюсов В. Я.). Одион Редон: Цитаты из статьи Эмиля Бернара//Весы. 1904. № 5. С. 42.

³ Волошин М. Творчество М. Якунчиковой//Весы. № 1. С. 31.

этого направления свойственна «литературщина» в композиционном мышлении — чрезмерное увлечение декоративностью и повествовательностью, изобилие деталей.

Сторонники распрямления создавали свой образительный язык, отличающийся обобщенностью изображений, соединенной с линейностью. Их полотна «окутывает» дымчатость, второй план картин часто занимают большие цветовые пятна, мягко переходящие одно в другое. В творчестве этих художников изображенное пространство перестает быть средой бытия персонажей — отсюда порой присутствует некоторая театральность. Здесь отчетливо проявляются параллели с литературным символизмом, как например: «У Верлена изменяется самый характер внешнего мира, который предстает развешенным, и если не совсем дематериализованным, то, во всяком случае, материально ослабленным, дробным, лишенным плотности, сгущенности и весомости»⁵.

Одним из главных постулатов как для литературного, так и для образительного символизма, является музыкальность произведения, будь то стихотворение или картина. Но не только литература и музыка стали «опорами» для образительного искусства. Художники пользуются последними достижениями философии и других наук, их новыми гипотезами и представлениями. «Главным признаком новой эры намечилось движение, овладение пространством. Непоседничество, подобно древней переселенческой тяге, охватило вступающих в новый век. Расширением тел еще можно было бы назвать эту возникшую в людях тенденцию. Еще неяснее, чем Метерлинк, но ближе к нам замузыцировали символисты, раздвигая преграды для времени и пространства. (...) Форма теряла свои очертания и плотность, она настолько расширилась своими порами, что, нащупывая ее, проходил нащупывающий сквозь форму»⁶. Так кратко, но емко характеризует эпоху символизма Петров-Водкин.

Выступив против натурализма, объявив главной проблемой своей эстетики символ, символисты изменили

композиционные приемы, палитру, характер мазка и интенсивность цвета, изменили они и само понятие символа, трактуя его как многозначность художественного образа. Символ перестает быть какой-либо частицей произведения, а само произведение всей своей цельностью превращается в символ. «Отдельные элементы, составившие понятие символизма в современном его смысле, а также различные их сочетания проявляются в искусстве (...) с незапамятных времен. Но согласование их всех в едином целом, их синтез и, наконец, идентификация художественного произведения с символом — это произошло лишь в эпоху символизма. Немалую роль сыграл в этом постулат «о музыкализации» произведения искусства, считаемый многими исследователями наиболее характерной чертой эстетики символистов»⁷. Таким образом, произведение в целом становится символом благодаря не только особенностям изобразительного порядка, но и в результате синтеза двух начал: музыкального и живописного. Один из методов «о музыкализации» — придание живописному произведению характера недосказанности, более всего присущего искусству музыки. Стремясь к недосказанности, к необъяснимости картины словами, художник деформирует натуру, исходя из своих творческих задач. Миметизм изображения становится более относительным.

В процессе сближения живописи и музыки большую роль играет ритмическая организация пластического материала, что является параллелью особенностям литературного символизма. По поводу ритмизации прозы Мореас говорит следующее: «Мы требуем для романиста права делать предложение ритмичным, акцентировать его декламационные качества, мы ориентируемся на стихотворение в прозе, высоко мобильное, ритмически дифференцированное, которое меняется в зависимости от поворотов, колебаний, изгибов и степени сложности Идей»⁸. Но ритм, столь значительная категория в поэзии, является одной из главных формообразующих категорий в музыке. Усложняя ритмическую структуру кар-

⁴ Блок А. Собрание сочинений. М.—Л., 1962. Т. 5. С. 20—21.

⁵ Обломовский Д. Французский символизм. М., 1973. С. 146.

⁶ Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самара-Кандия. Л., 1970. С. 363 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁷ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978. С. 67 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁸ Ревалд Д. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962. С. 92.

тины, художник приближает живописное произведение к произведению музыкальному*.

Если большинство художников-символистов стремились к музыкальности в живописи, в большей или меньшей степени сближая два вида искусства, то Чюрленис, по мнению всех исследователей его творчества, — создатель музыкальной живописи. Стало быть, в его творчестве с особой силой проявился и осуществился постулат «омузыкаливания».

Искусствоведы и критики, художники и литераторы еще при жизни Чюрлениса отмечали неповторимую самобытность его картин, их музыкальность. Кто бы ни писал о нем, считает первым долгом объяснить эту музыкальность, касаясь, таким образом, вопроса синтеза музыки и живописи. Однако музыкальное начало в живописи Чюрлениса и поныне одна из главных загадок его творческого метода.

Впервые русская публика знакомится, довольно мимолетно, с произведениями Чюрлениса в 1906 году, когда в помещении Петербургской Академии художеств была открыта выставка работ учеников Варшавской школы изящных искусств. Фантастические картины Чюрлениса привлекли внимание некоторых искусствоведов, корреспондентов столичных газет.

Чюрленис-художник формировался так стремительно, что уже в 1908 году он приезжает в Петербург зрелым мастером. Добужинский знакомит его с Александром Бенуа, Сергеем Маковским, Константином Сомовым и другими художниками — представителями объединения «Мир искусства». В Петербурге к Чюрленису приходит первый успех. «Открытая в 1908—1909 годах выставка «Салон», на которой впервые экспонировались картины Чюрлениса, стала его триумфом. За редкими исключениями, критика оценила его правильно»⁹. В 1910 году приходят приглашения на участие в выставках за рубежом, в том числе от мюнхенского «Нового объединения художников» во главе с Василием Кан-

динским. Год спустя Чюрленис скончался, оставив после себя сотни музыкальных и живописных произведений.

С 1911 года начинается изучение его творческого наследия. Из дореволюционных работ, посвященных творчеству Чюрлениса, особый интерес представляют несколько статей, написанных современниками художника. Эти статьи положили начало трем тенденциям в толковании сути музыкального начала в живописи Чюрлениса и его творческого метода в целом. Рассматривая работы искусствоведов в хронологическом порядке, попытаемся охарактеризовать тенденции и аспекты, которые остались традиционными и в послереволюционный период изучения.

Чюрленис умер 10 апреля 1911 года. В том же году критик Сергей Маковский, один из друзей художника, опубликовал статью, посвященную памяти Чюрлениса, где в краткой форме дал свою оценку некоторым моментам его творческого метода.

В первую очередь Маковский рассматривает музыкальное начало в картинах Чюрлениса, строя свою концепцию по принципу образно-эмоциональных аналогий: «Его творчество — музыка в той же степени, как живопись»¹⁰. Это положение Маковского есть не что иное, как метафора, но критик делает попытку «музыкально» обосновать правомерность своей метафоры: «Другие работы (более ранние) еще определеннее музыкальны: они представляют не что иное, как графические иллюстрации к произведениям музыки, и художник пояснил это короткими заглавиями: «Аллегро», соната № 5, «Анданте», соната 6, «Фуга» (...) и т. д.»¹¹. Возражения вызывают два момента в концепции Маковского. Первое — это то, что картины названы графическими иллюстрациями, в то время как произведения Чюрлениса безусловно самостоятельные живописные творения тончайшего письма и колористики. Второе — если есть иллюстрации к какому-либо музыкальному произведению, то необходимо и его наличие, но Чюрленис в своих

* Ряд других особенностей изобразительного символизма будет изложен в четвертой главе данного исследования, когда речь пойдет об особенностях изобразительного языка Чюрлениса.

⁹ Добужинский М. О Чюрленисе // Литературная Россия. 1965. IX. 24. № 30. С. 20.

¹⁰ Маковский С. Н. К. Чюрленис // Аполлон. Пб, 1911. № 5. С. 23. (разрядка моя — В. Ф.).

¹¹ Там же. С. 23 (Дореволюционное написание фамилии художника — Н. К. Чюрлянис — В. Ф.).

живописных работах не указывал каких-либо иллюстрируемых музыкальных опусов. Концепция Маковского впоследствии нашла своих последователей, многие из которых повторяют его термин «иллюстрации к музыкальным произведениям». Своей концепцией Маковский заложил основу еще одной тенденции, которой следуют многие искусствоведы. Это разделение всего творческого наследия Чюрлениса на две разновидности живописи. Все картины с музыкальными названиями относят к музыкальной живописи, все другие произведения — это какой-то другой Чюрленис, это другая, не музыкальная живопись. Рассматривая картины на сказочные сюжеты, Маковский видит в них только живописные достоинства: «Его сказки восхищают нас прежде всего как достижения чисто художественные, как прекрасные живописные гармонии»¹².

Вольно или невольно, Маковский отмечает одну из взаимосвязей музыки и живописи в тех картинах Чюрлениса, где композиционное построение осуществлено по принципу многоплановости, когда в одной картине соединены несколько самостоятельных композиций. Это построение критик называет «убедительной контрапунктической закономерностью»¹³. Несмотря на эту догадку, в целом Маковский придерживается принципа эмоционально-метафорического сближения живописи и музыки: «Музыка — как живопись» или «живопись как музыка».

Учитывая, что концепции Маковского нашли своих последователей, позволим себе для краткости дальнейшего изложения называть эти концепции позицией Маковского.

Полярно противоположного мнения, нежели Маковский, придерживается другой современник Чюрлениса, Валериан Чудовский. Самым категоричным образом он отрицает всякие попытки объявить живописные «Сонаты» Чюрлениса иллюстрациями к музыкальным произведениям, считая их только картинами, только живописью: «В картинах своих он живописец в такой мере, что именно как живописца нужно понять его, остальное

же станет ясно»¹⁴. С другой стороны, Чудовский не может обойтись без попытки увидеть синтез музыки и живописи, объяснить характер их взаимосвязей и взаимодействия: «Чюрленис тесно сблизил оба искусства; (...) он всегда почти умел придать чисто зрительное содержание своим музыкальным картинам»¹⁵. Чудовский не только «признает» музыкальность картин, он видит, казалось, наличие музыкальных методов организации пластического материала: «Соната стала для Чюрлениса одною из любимых форм живописного творчества. Конечно, он заимствовал ее из музыки»¹⁶. Но далее Чудовский «отрекается» от самого себя, заявляя: «Я нисколько не отрицаю, что параллельность волн может быть истолкована как аналогия развитию тем в первой части музыкальной сонаты. Быть может, движущиеся поперек птица и рыбы соответствуют побочной теме этой первой части. Я только утверждаю, что с точки зрения живописи это не существенно, так как Чюрленис сумел придать всему самодовлеющую живописную, хотя бы и условную, убедительность»¹⁷. Речь идет о первой части «Сонаты моря»).

Довольно противоречиво звучат утверждения Чудовского. С одной стороны, утверждается наличие многоплановости в картинах, с другой — отрицание всякого движения в них. «Три мира стоят на столбах, один на другом, и в каждом свое небо. Это крайнее (мне известное) проявление особенного, свойственного пока только Чюрленису, восприятия пространства, и самый яркий пример множественности горизонтов»¹⁸. Фактически, здесь речь идет о контрапунктичности, как у Маковского. Но если присутствует множественность, то присутствует и соответствующее число взаимодействий, переходов, противопоставлений и т. д. В. Чудовский же видит в картинах Чюрлениса отсутствие всякого движения, неподвижность, неумение передать это движение: «Его мир неподвижен. Нет у него вообще и технических

¹⁴ Чудовский В. Н. К. Чюрленис (отрывки) // Аполлон. Пб., 1914. № 3. С. 23.

¹⁵ Там же. С. 31 (разрядка моя. — В. Ф.).

¹⁶ Там же. С. 31 (разрядка моя. — В. Ф.).

¹⁷ Там же. С. 31.

¹⁸ Там же. С. 35 (разрядка моя. — В. Ф.).

¹² Маковский С. Н. К. Чюрленис. Аполлон. Пб., 1911. № 5. С. 26.

¹³ Там же. С. 23 (разрядка моя. — В. Ф.).

приемов для передачи движения»¹⁹. Логическая непоследовательность здесь вытекает, видимо, из понимания Чудовским движения как жеста, притом изображенного натуралистически. Иначе с трудом верится, что Чудовский не увидел движения даже в таких произведениях Чюрлениса, как циклы «Потоп», «Соната моря», «Соната весны» и др.

Сторонник символизма, один из проповедников этого течения, В. Чудовский не замечает проявлений символизма в творчестве Чюрлениса, когда категорически заявляет об абсолютной его самостоятельности: «Чюрленис творил чрезвычайно самостоятельно, не только не подвергаясь никаким определенным художественным влияниям, но и не примыкая ни к какому определенному направлению»²⁰. Самостоятельность Чюрлениса заключается не в том, что он не ощутил влияния эпохи, а в том, что одну из главных задач романтизма и символизма он решил как никто другой блестяще. Начиная с романтиков и кончая Кандинским, Клее и др., синтез музыки и живописи, сближение этих видов искусства, был центром стремлений художников. К музыке апеллировал еще Пуссен, взяв точкой опоры для живописи древние музыкальные лады. Опирались на музыку и такие художники, как Гоген, Матисс, М. Дени. Уистлер пишет свои живописные «Симфонии», Клингер создает цикл офортов «Фантазия на тему Брамса» и т. д., но никто из них не достиг того, чего достиг Чюрленис. Сравнительный анализ творчества ряда художников-символистов и творчества Чюрлениса будет дан в четвертой главе работы.

Мало понятно восприятие Чудовского, усматривающего в картинах Чюрлениса полное безразличие к изображению человека, в то время как в картинах художника даже явления природы предстают в человеческом облики.

Анализируя композиционные приемы Чюрлениса, Чудовский абсолютизирует вертикаль как основной метод образного мышления художника, называя его

¹⁹ Там же. С. 47.

²⁰ Там же. С. 25.

«поэтом вертикали». Но вертикаль немыслима без горизонтальной²¹.

Опровергая свое первоначальное положение о том, что Чюрленис только живописец и не более, Чудовский приходит к весьма оригинальному выводу о сходстве живописи Чюрлениса с музыкой: «...Искусство его родственно музыке по чисто отрицательному сходству; оно, как и музыка, совершенно не включает эстетическую категорию массы, лежащую в основе изобразительных искусств»²². Здесь Чудовский фактически говорит об особенностях изобразительных приемов Чюрлениса, понимая категорию «массы» как предметность с необходимой долей натурализма, чего нет в картинах художника. Иными словами, речь идет о дематериализации окружающего мира. Тем не менее, Чудовский относит Чюрлениса к «реалистам»: «Чюрленис — реалист. Это утверждение может показаться странным. Но останется странным оно для тех, только, кто реализмом считает фотографию природы»²³. Причиной кажущейся противоречивости положений Чудовского является особенность изобразительного языка Чюрлениса. Дематериализация в изображении внешнего мира, «опрозраченность» предметности — это черты концепций символизма. С другой стороны, Чюрленис наполняет свои произведения жизнью и светлой мечтой о Высоком и Прекрасном, что, видимо, и позволило Чудовскому объявить Чюрлениса реалистом. В дальнейших своих суждениях об особенностях живописной техники Чюрлениса Чудовский допускает алогичность: «Говоря о неумении Чюрлениса

²¹ «Грань между вертикалью и горизонталью весьма и весьма условна: во всяком феномене вертикали присутствует горизонтальный момент, а следовательно, — наличествует и восприятие горизонтальной; и наоборот, любое явление горизонтальной содержит в себе реальный и фиксируемый слушателем вертикальный компонент. Более того, именно сравнимость явлений по вертикали делает возможной их связь по горизонтали, и наоборот, сопоставимость во времени позволяет объединить явления по вертикали». Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. // Полифония. М., 1975. С. 9. Южак говорит о взаимосвязи вертикали и горизонтали в музыкальном произведении, но ее положение правомерно для любого визуального вида искусства. Допустим, в картине присутствует только вертикаль, тогда противопоставлением ей в качестве горизонтали будут служить нижний и верхний обрезы картины.

²² Чудовский В. Н. К. Чюрленис (отрывки). С. 49.

²³ Там же. С. 27.

живописно передать зрительное ощущение вещества, я стал на точку зрения господствующей живописи. Для целей же его творчества это неумение было лишь особенным и притом вполне целесообразным мастерством»²⁴. «Неумение» и «мастерство» — понятия, исключющие друг друга, их двуединство невозможно, не говоря уже об адекватности.

Несколько точных указаний Чудовского на характер взаимосвязей двух искусств — контрапунктичность, сонатная форма — делают его оценку более точной, чем оценка Маковского. Концепцию Чудовского, в дальнейшем нашедшую немало единомышленников, назовем условно позицией Чудовского.

Вернемся на страницы статьи Маковского, где приведен текст адресованного ему письма Вячеслава Иванова. Поэт дает в нем краткую характеристику одной из особенностей пространственного мышления Чюрлениса и, соответственно, особенностям композиционного построения его картин, где «пространство почти преодолевается прозрачностью форм, не исключая и не вытесняющих, но как бы вмещающих в себе соседние формы»²⁵. Вяч. Иванов предполагает, что Чюрленис в подобных случаях пытается использовать теорию Лобачевского. Если вдуматься в это высказывание Иванова с позиций музыкальных категорий, то здесь речь идет о контрапунктическом построении.

Более подробно и всесторонне Вяч. Иванов излагает свои взгляды на творческий метод Чюрлениса в статье «Чюрленис и проблема синтеза искусств»²⁶ и то же самое — в книге «Борозды и межи»²⁷.

Позиция Вяч. Иванова представляется диалектической серединой между линией Маковского и линией Чудовского. Самобытность художественного творчества Чюрлениса он видит в новизне творческого метода художника. В чем же заключается эта новизна? На этот вопрос Вяч. Иванов отвечает с полной определенностью и ясностью: «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимст-

вованному из музыки — вот, по нашему мнению, его метод»²⁸. Как видим, Вяч. Иванов не воспринимал работы Чюрлениса как «иллюстрации» к музыкальным произведениям, не ставил метафорического знака равенства между двумя искусствами, как Маковский, нет и той однобокости, что присуща линии Чудовского, а есть две сферы: живописный материал — средство, музыка — метод.

Организация пластического материала по законам музыкальных форм есть творческий метод Чюрлениса. Казалось бы, это можно назвать синтезом музыки и живописи, но Вяч. Иванов видит здесь только частичный синтез как результат единства визуальных образов и композиторского мышления. Невозможность полного синтеза двух искусств Вяч. Иванов усматривает в различиях их природы. Живопись, по его мнению, оперирует только пространством и миром «статически неподвижных вещей и явлений», в то время, как музыка — это искусство во времени, заставляющее нас «забывать о пространстве». «Синтез — ...метафизически мыслим как умопостигаемая гармония сфер, как стройное движение миров, поющих красками и светящихся звуками, но в искусстве не осуществим. Чюрленис и не пытался осуществить его, но озаменовать умел. Впечатление зрительное является для него эквивалентом музыкальной темы и развивается наподобие музыкальных рядов»²⁹. Под метафизичностью можно понимать образно-метафорический способ мышления; подкреплением правомерности такого понимания служат две метафоры: «поющие краски» и «светящиеся звуки». Так Вяч. Иванов, не отрицая образности звуков и красок, отрицает техническую возможность озвучить краски и расцветить звуки. Если Маковский своей метафорой только указывает на взаимосвязь музыки и живописи в картинах Чюрлениса, а Чудовский угадывает эту взаимосвязь, то Вяч. Иванов определяет сам метод осуществления этой взаимосвязи. Более того, он определяет характер композиторских приемов Чюрлениса-художника: «...изначальная мелодия живописного образа подвергается тематическому развитию по законам музыки, гармонизует-

²⁴ Там же. С. 40.

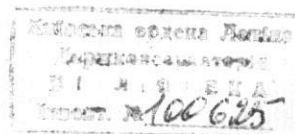
²⁵ Маковский С. Н. К. Чюрленис. С. 25.

²⁶ Иванов Вяч. Чюрленис и проблема синтеза искусств // Аполлон. СПб, 1914. № 3. С. 5—21.

²⁷ Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916. С. 313—351.

²⁸ Иванов Вяч. Чюрленис и проблема синтеза искусств. С. 5 (разрядка моя. — В. Ф.).

²⁹ Там же. С. 7 (разрядка моя. — В. Ф.).



ся и варьируется (...) наконец, переплетается с другими темами-образами, в свою очередь движущимися по своим музыкальным орбитам»³⁰. Это есть не что иное, как вариационно-полифонический метод мышления. Вяч. Иванов был первым, кто рассматривал под углом зрения полифонического метода не только сонатные циклы, прелюдии и фуги Чюрлениса. Так, к примеру, в пейзаже «Тоска» помимо лирического начала Иванов видит контрапункт литовского пейзажа с фантастическими «колючками». Тем самым он не разделяет все живописное наследие Чюрлениса на музыкальную и немusикальную живопись. И в этом своем положении он был первым и долгое время чуть ли не единственным.

Интересно, что Вяч. Иванов, не отрицая признаков сонатной формы в картинах-сонатах, считает главным в них метод полифонического построения, хотя не признает слова «полифония» или «контрапункт». В первой части цикла «Соната весны» он обращает внимание зрителя на несколько моментов «переплетений» различных по своему характеру тем, когда деревья просвечиваются через слои облаков или тумана, движение противопоставлено покою, весна контрапунктирует с летом, и т. д. Сам собой напрашивается вывод о том, что Вяч. Иванов считает контрапункт основным методом в творческом мышлении Чюрлениса-художника.

Некоторые искусствоведы пытаются приписать Чюрленису цветовой музыкальный слух, который, по их мнению, и объясняет взаимосвязь визуального и слухового в его мышлении, а отсюда и первопричину музыкальности его картин. Поэт мыслит этот момент шире, чем непосредственно трансформацию, скажем, тональности в изображение. Для Вяч. Иванова Чюрленис прежде всего музыкант, музыкант-композитор, музыкант-исполнитель и, как ни парадоксально, музыкант-живописец. «Чюрленис несомненно музыкант, и притом не столько по своим специфическим занятиям музыкой, (...) сколько по общей музыкальной стихийности, как бы разлитой во всем его душевном составе и наиболее сосредоточившейся — как это ни странно — в психических чувствили-

³⁰ Там же. (разрядка моя. — В. Ф.).

щах зрительного восприятия»³¹. Не конкретно зрительное восприятие музыки, а непрерывная связь зрительного и слухового со всеми вариантами их взаимодействия. Когда наступает момент непосредственного воплощения живописного замысла, музыкальное и живописное не подменяют друг друга, одно не исключает другое, а музыкальное начало оформляет пластический материал, образуя единство: «Чюрленис избежал опасностей дурного совмещения и обезличения обоих искусств»³². Из этого двуединства Вяч. Иванов выводит еще одно, базирующееся на различии природы двух искусств. По его мнению в сознании художника-музыканта пространство и время мыслились неразделимым целым: «Он должен был созерцать время и пространство, как слитое единство»³³. Так музыка, войдя в мир красок, раздвинула параметры временных представлений в сфере живописи, ставшей более протяженной во времени.

Если Маковский и Чудовский идут, прежде всего, от восприятия, не лишенного порой субъективизма, то Вяч. Иванов строит свои положения, исходя из конкретных конструктивно-композиционных моментов творчества Чюрлениса, прослеживая взаимодействие двух сфер, их двуединство: он видит творческий метод Чюрлениса как музыкально-живописную систему.

В творческой судьбе Чюрлениса большую роль сыграл его друг и земляк художник М. Добужинский. В своих воспоминаниях он дает нам возможность судить о Чюрленисе-человеке, сообщает факты биографического порядка и высказывает свое мнение о творчестве и творческом методе Чюрлениса. В противовес сторонникам некоего «духа нации», который довольно длительное время витал над именем художника, Добужинский, отмечая глубокую связь творчества Чюрлениса с истоками литовских национальных традиций, считает, что его творчество своей эстетической и художественной значимостью выходит за рамки этой искусственной локализации.

³¹ Там же. С. 14.

³² Там же. С. 7.

³³ Там же.

Музыкальное начало картин Чюрлениса Добужинский видит прежде всего в их недосказанности, в невозможности пересказать их словами, что не любил делать и сам Чюрленис: «О своих работах он говорил неохотно и очень не любил, когда его просили объяснить их содержание, (...) на вопрос, почему в картине «Сказка королей» на ветвях дуба нарисованы маленькие города, он ответил: «А потому, что мне так хотелось»³⁴. Но недосказанность картин — это результат их композиционно-живописного решения, потому высказывание Добужинского поясняет не причину, а лишь одно из следствий. Своеобразие живописного языка Чюрлениса Добужинский считает полным соответствием содержанию произведения и тем задачам, которые ставил перед собой художник.

В целом, Добужинский не претендует на роль исследователя и искусствоведа, поэтому не пытается давать какие-либо теоретические выводы и умозаключения.

Как видим, точки зрения современников Чюрлениса на его творчество, различны. Их сложная разноголосица лишь раз подтверждает сложность творческого наследия Чюрлениса, новаторство, выделяющее его творчество как явление особой значимости. Но есть и ряд позиций, где мнение исследователей совпадает. Все они связаны с тремя основными вопросами: музыкальность живописи Чюрлениса, особенности его пространственного мышления, особенности живописной манеры. Именно эти вопросы остались тремя основными точками опоры для большинства последующих исследователей творческого метода Чюрлениса.

В послереволюционный период, а особенно после второй мировой войны, начинается новый этап изучения музыкально-живописного наследия Чюрлениса. Организуются музеи его имени, издаются его музыкальные произведения и большое количество репродукций его картин. О нем пишут музыковеды, искусствоведы, художники, поэты и прозаики. Остановимся на наиболее значительных работах, внесших вклад в изучение творчества Чюрлениса.

Глава советской музыковедческой школы Б. В. Аса-

³⁴ Добужинский М. О Чюрленисе // Литературная Россия. 1965. IX. 24. № 39. С. 20.

фьев делит все виды искусства на «интонационные» и «немые». К первым он относит все виды, воспринимаемые слухом, ко вторым — воспринимаемые зрительно. Но когда мы читаем у него о живописи, к примеру, Ф.А. Васильева, то встречаем выражение: «в его пейзажности поражает интонация». Здесь, казалось бы, присутствует несоответствие: «немое» искусство вдруг становится «интонируемым». Это кажущееся несоответствие присутствует и в высказываниях о Борисове-Мусатове и о Чюрленисе. Но стоит вспомнить одну из формулировок «интонационного» искусства у Асафьева, как несоответствие исчезает. «Что такое песня? Лаколичная интонация, действующая на кратком звуковом пространстве». Что такое симфония? Две — три «сущностные», лаконичные интонации-тезисы, действующие (...) на больших звукопространственных расстояниях»³⁵. «Малые» и «большие» звуковые пространства подразумевают соответствующие временные отрезки. Таким образом, интонирование — это движение и развитие во времени и пространстве.

Начиная с Саврасова и Левитана, русские художники вводят в картину элементы динамики, сопоставляя их со статикой, поэтому Асафьев и говорит об интонации в живописи, о музыкальности и лиризме.

Основой музыкальности картин Чюрлениса Асафьев считает лирическое начало, а способом лиризации — композиционные построения по принципам музыкальным: «Талантливейший лирик Чюрленис мечтал превратить музыку в живопись от нового ощущения лирического (...) В сущности, это область пейзажа. В искусстве Борисова-Мусатова природа становилась лирическим романсом. В опытах же Чюрлениса музыкально-лирическое не столько растворяло видимые объекты, сколько создавало их «по собственному подобию»³⁶. Что касается стремления Чюрлениса превратить музыку в живопись, то тут Асафьев явно перекликается с метафоричностью линии Маковского. В остальной части высказывания мы видим продолжение линии Вяч. Ива-

³⁵ Асафьев Б. Избранные труды. М., 1957. Т. 5. С. 172 (разрядка моя — В. Ф.).

³⁶ Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. М.-Л., 1966. С. 77.

нова. Асафьев дает характеристику и двуединству зрительно-слухового в сознании Чюрлениса: «Очевидно, одни и те же лирико-психологические состояния вызывали в некоторых организмах образные единства, интонационные и зрительные. Подчеркиваю их одновременно и сосуществование, а не перевод с одного на другое»³⁷. Особого внимания заслуживает то, что Асафьев относит к музыкальной живописи Чюрлениса «прежде всего» область пейзажа, тем самым продолжая линию Вяч. Иванова.

Известный искусствовед Марк Эткинд в книге «Мир как большая симфония» пишет, что Чюрленис создал «два» живописных наследия. Первое — это «Сказки» и «Пейзажи», где сближение с музыкой объясняется только эмоциональным строем картин и некоторыми изобразительными моментами взаимодействия линейности и цветового решения; второе — это все картины с музыкальными названиями: «Границы между живописью и графикой как видами искусства стираются — работы Чюрлениса находятся как раз на их стыке. Так он создает свои лучшие пейзажи, трогательные «Сказки» и большую серию произведений совершенно нового жанра — знаменитую музыкальную живопись Чюрлениса»³⁸. Термин «жанр» лишний раз подчеркивает определенность позиции Эткинда. В живописи известны жанры портрета, батальный, исторический и другие, где определяющим моментом классификации является предмет изображения. Таким образом, Чюрленис в своем «жанре» должен бы был изображать только музыку, а мы видим в его «Сонатах» и «Прелюдиях» море, небо, лес, солнце и т. д. Причина некоторой неточности у Эткинда заключается в том, что он за основу своей классификации взял названия картин Чюрлениса. Если идти по этому пути последовательно, то неизбежен приход к линии Маковского.

Однако Эткинд оставляет за обоими видами искусства относительную их самостоятельность, в чем бесспорно прав. Придерживаясь своей классификации, Эткинд подробно останавливается на картинах-сонатах, рассма-

тривая их в аспекте сонатной формы, пользуясь музыкальными категориями там, где без них не было бы «жанра музыкальной живописи». Так, когда речь идет о протяженности картин во времени, он говорит о соотношении объемов и их пропорциях, о построении перспективы и т. д. Иными словами, останавливается только на изобразительной стороне, не ссылаясь на категорию музыки. Но, натолкнувшись на изображение множества солнц в плоскости одной картины, Эткинд вынужден был признать наличие сугубо музыкального приема имитации. Окончательно он обращается к музыкальным категориям, когда рассматривает «Скерцо» из цикла «Соната солнца»: «Скерцо» — превосходнейший пример невозможности «прочитать» картину Чюрлениса, не учитывая развития ее композиции во времени, забыв о музыкальных основах ее структуры»³⁹. Завершающим моментом в формировании Чюрлениса-основоположника музыкальной живописи Эткинд считает создание картины «Фуга»: «...он использовал в процессе работы над картиной свой композиторский опыт, привычные методы строения музыкальной формы. В его творческом мышлении композиционные законы музыки и живописи слились. Придя к этому, он уже не мог мыслить иначе»⁴⁰. Из музыкальных категорий главенствующей, по мнению Эткинда, является линейно-графический ритм, «понятый по аналогии с ритмом музыкальным». Но, следуя своей классификации «жанра музыкальной живописи», исходя из названия картины, Эткинд вынужден исследовать ее построение в аспекте музыкальной формы фуги: «Повторяя и варьируя рисунок основной темы, второй ярус композиции развивает, усиливает, расширяет ее звучание. «Имитационный» склад его построения уже не может вызвать сомнений»⁴¹.

В книге Эткинда отразились две концепции — это концепция Маковского, который разделяет всю живопись Чюрлениса на две обособленные сферы, и концепция Вяч. Иванова в вопросе взаимодействия музыкальных категорий с категориями живописи. Концепция Ива-

³⁷ Там же. С. 77 (разрядка моя. — В. Ф.).

³⁸ Эткинд М. Мир как большая симфония. Л., 1970. С. 47 (разрядка моя. — В. Ф.).

³⁹ Там же. С. 89 (разрядка моя. — В. Ф.).

⁴⁰ Там же. С. 77.

⁴¹ Там же. С. 76.

нова получает здесь дальнейшее развитие, но лишь в анализе произведений с музыкальными названиями. Если Вяч. Иванов только обозначил основной принцип творческого метода Чюрлениса, то у Эткинда этот метод в значительной степени объяснен и мыслится много шире, а именно, как живописно-музыкальная система.

Ремесленная сторона в искусстве не определяет тот или иной его вид, но играет далеко не последнюю роль, ибо в создании художественного произведения необходимы не только знания, но и умение. До сих пор были рассмотрены точки зрения тех искусствоведов, которые сами не владеют кистью, не считая Добужинского. Мнение художников о творчестве своих собратьев по искусству всегда представляет особый интерес, поскольку художник видит не только то, что «на холсте», но и то, что «за холстом», так как он знает все технические тонкости мастерства и владеет ими. Одним из немногих представителей такого рода искусствоведов является соотечественник Чюрлениса видный литовский художник-искусствовед А. Савицкас.

Первое, что обращает на себя внимание в его взглядах на творчество Чюрлениса,— это их отличие от концепций большинства искусствоведов прошлого и настоящего и, прежде всего, то, что Савицкас считает главенствующими категориями в живописи Чюрлениса категории поэтического слова, а не музыкального языка: «Художник, обращаясь к зрителю, говорил с ним языком поэтических метафор, сравнений, параллелизмов, стремился создать симфонию линий и красок, аллгорию идеи и содержания, не боялся ставить знак тождества между реальностью и фантазией»⁴². Если следовать этому положению Савицкаса, то его собственное выражение «симфония линий и красок» — тоже поэтическая метафора, а не искусствоведческий термин, поскольку с помощью слов, если даже они из поэтического словаря, создать симфонию невозможно. Исходя из этого, Савицкас считает, что объяснить картины Чюрлениса лучше, чем кто-либо, могут поэты: «...Только они, наверно, могут образно интерпретировать картины этого художника, пользуясь средствами самого Чюрлениса —

параллелизмами, гиперболами, метафорами, сравнениями, «одушевлением» природы, ее персонификацией, поэтическими ассоциациями, философским углублением в природу вещей»⁴³. Себе Савицкас отводит следующую роль: «Мне же, как художнику и искусствоведу, придется выполнить очень трудную задачу — познакомить читателя с жизнью Чюрлениса, с теми условиями, в которых формировалось его гениальное творчество, и, конечно, «пересказать» его картины»⁴⁴. Таким образом, речь идет не об исследовании творчества Чюрлениса, а об его популяризации.

Будучи живописцем, Савицкас прежде всего говорит об особенностях изобразительной стороны картин. Самобытность их языка он объясняет, как ни странно, «дилетантизмом» художника: «Любительство» в изобразительном искусстве позволяло Чюрленису писать так, как ему хотелось. Рано бросив училище, он уединился в мастерской и работал с величайшим вдохновением. Это и была настоящая школа Чюрлениса, им самим созданная, где в горячке творчества он забыл всех Бёклинов, Клингеров, Штуков, столь любимых им ранее, все «правила» и мог свободно, без помех создавать поэтический мир — музыку в красках»⁴⁵.

Савицкас, как видим, не отрицает музыкальность живописи Чюрлениса, более того, вольно или невольно, называет ее «музыкой в красках». Но, «пересказывая» картины, Савицкас чаще всего и в основном говорит о чисто изобразительных моментах: о композиции, о колорите, о горизонталях и вертикалях и их взаимодействиях, а когда разговор заходит о музыке в картинах, то употребляются такие обороты: «как бы звучит», «как бы слышится» и т. п. Иными словами, Савицкас судит о них только как художник-профессионал, а не как музыкант-исполнитель или музыковед.

В аспекте музыкальных категорий Савицкас, как и большинство исследователей, рассматривает картины только с музыкальными названиями. К примеру, о цикле «Соната солнца» он говорит: «Начинается она в живом, быстром ритме, художник сразу же раскрывает

⁴² Савицкас А. Смотрящий с высоты. М., 1971. С. 88.

⁴³ Там же. С. 88.

⁴⁴ Там же. С. 89.

⁴⁵ Там же. С. 78 (разрядка моя.— В. Ф.).

свою тему: это торжественный гимн солнцу. Во второй части доминируют могучие солнечные лучи, и вся картина строится на «медленных» и могучих, монументальных массах. Третья, весенняя часть «Сонаты солнца» выдержана в легко колеблющемся, лирико-барочном ритме. Это результативное решение темы: плоды солнечной благодати! И трагический, орнаментально решенный «Финал» — околеченный, холодный, от которого веет смертью солнца и концом жизни⁴⁶. Сравним, насколько иначе трактует «Финал» «Сонаты солнца» Эткинд: «На нижней части колокола — пояс «рельефных» изображений. Вытянувшись в цепь, здесь застыли основные композиционные мотивы трех первых частей «Сонаты», их репризы (...) они, пожалуй, ясно излагают смысл картины «утро, день, вечер...»⁴⁷. Не будем здесь выяснять правоту того или иного суждения об эмоционально-образной стороне, но отметим, что подход к трактовке более правомерен у Эткинда. Если исходить из положения Савицкаса, то картину Чюрлениса можно назвать финалом жизни, финалом-смертью, но не обязательно финалом сонаты. У Эткинда мы видим не только музыкальный принцип построения этой части цикла, но и ее тесную связь с тремя предыдущими частями, а весь цикл предстает как четырехчастное единство.

Далее Савицкас «пересказывает» более подробно каждую часть цикла «Соната солнца», но и в этом подробном разборе частей он не идет дальше своего изобразительного аспекта, избегая аспекта музыковедческого. Примерно в том же духе он рассматривает цикл «Соната весны», где во всем разборе встречаем только одну музыкальную категорию — «постепенное развитие темы».

Теперь постараемся понять позицию Савицкаса-художника, то, что он видит в «любительской» живописи Чюрлениса, с каких позиций он ее расценивает. Если Эткинд считает, что Чюрленис окончательно сформировался как «музыкальный» живописец в своей картине «Фуга», то Савицкас придерживается иного мнения, доказывая, что зрелость Чюрлениса-живописца наступает

в период создания цикла «Соната солнца»: «Во второй и третьей частях Сонаты Чюрленис-живописец заговорил в полный голос. Он организует массы, строго подчеркивая их конкретную форму и резкий контур — в одном случае вводя линию «молнии» (сила лучей), в другом — используя «поющие эллипсы» (весенняя мягкость)»⁴⁸. Говоря о силе «голоса живописца», Савицкас, в сущности, говорит о рисунке, о предметности, о реализме, с необходимостью для него долей натурализма, а иными словами — об академизме.

Основным же противоречием позиции Савицкаса относительно изобразительности является то же, что и у Чудовского, когда «неумение» «становится мастерством»: «В линиях, в карандашном штрихе и в мазке кисти, в своем ощущении общего ритма, в группировках черных и белых масс, в умении найти классическое равновесие этих масс — Чюрленис был непревзойденным мастером, каких мало знает история искусств»⁴⁹. Но по ранее изложенному мнению Савицкаса, Чюрленис стал таким непревзойденным мастером благодаря «любительству» и раннему уходу из художественного училища.

В своих оценках картин с немзыкальными названиями Савицкас остается верным методу аналогий с языком поэзии: «Получаются два изображения, которые дополняют, обогащают друг друга (...) В «Спокойствии» Чюрленис метафорически сопоставляет реальный остров с таинственным зверем. Поэтическая метафора стала для него одним из основных выразительных средств»⁵⁰. Что касается сопоставления двух образов в картине «Спокойствие», то тут Савицкас полностью прав, но когда он говорит о двух изображениях, то позволим себе заметить, что в этой картине зритель видит одно изображение, а удваивается оно уже в сознании зрителя, т. е. одно изображение несет в себе два образа. Видимо, это имел в виду Савицкас? Но в высказывании об этой картине, как вывод, звучит фраза «метафора стала одним из основных выразительных средств», что в определенном отношении неоспоримо. Тем не менее, Савицкас вновь и вновь возвращается к музыкальности

⁴⁶ Там же. С. 90.

⁴⁷ Эткинд М. Мир как большая симфония. С. 96.

⁴⁸ Савицкас А. Смотрящий с высоты. С. 91.

⁴⁹ Там же. С. 79.

⁵⁰ Там же. С. 82.

картин Чюрлениса: Чюрленис-музыкант и Чюрленис-художник находят в своей «музыкальной» живописи общий гармонический язык, дополняют друг друга, и, главное, достигают неведомой дотоле в истории искусства оригинальности⁵¹. Этим высказыванием Савицкас в определенной мере приближается к позиции Вяч. Иванова, в остальном же он придерживается своей, основанной на аналогиях с образностью поэтического языка.

Большой вклад вносят в изучение творчества Чюрлениса-композитора и живописца многочисленные работы литовского музыковеда и искусствоведа Витаутаса Ландсбергиса. Вильнюсское издательство «Вага» много раз переиздавало набор репродукций картин Чюрлениса — цикл «Сотворение мира» со статьей Ландсбергиса, в которой дана общая характеристика цикла, история его создания, определены место и значение цикла в творчестве художника.

Самобытность живописи Чюрлениса Ландсбергис связывает с эпохой, с ее философско-эстетическими и художественными критериями: «Европейское искусство той поры отмечено триумфальным шествием индивидуализма, именно тогда на практике пытались доказать, что художник творит новый мир, управляемый законами искусства, находящийся рядом с действительным миром, и не менее реальный (...) а величайшим аргументом почитали музыку. Чюрленис смело мог чувствовать себя демиургом своего неповторимого мира, использовать мифологические и научные представления, а наилучших результатов добивался там, где все решают законы пластической красоты»⁵². Как обращение к мифологии, так и обращение к музыке, и то, что художник творит «новый мир», — все это не что иное, как философско-эстетические концепции символизма.

Чюрленис не указал порядка взаиморасположения картин цикла «Сотворение мира». Ландсбергис предлагает последовательность полотен по принципу цветового крещендо, отчего становится очевиднее цельность цикла и яснее его общефилософский смысл: от хаоса к образованию новых планет и светил, новых неведомых миров

с их причудливой растительностью и ландшафтами. Встречаются мнения, что «Сотворение» мира — абстрактная живопись. Ландсбергис считает, что картины цикла не абстракция, а обобщения до философской всеобщности ради непосредственности эстетического воздействия.

В 1971 году в Ленинграде была издана на русском языке книга Ландсбергиса «Соната весны», посвященная исследованию музыки и живописи Чюрлениса. Ландсбергис указывает на неверное прочтение некоторыми исследователями одного из основных положений Вяч. Иванова, касающегося синтеза музыки и живописи: «Имя Чюрлениса часто упоминается в связи с проблемой синтеза искусств. Наиболее авторитетно в свое время провозгласил это (...) Вяч. Иванов; согласно ему, Чюрленис как художник самобытен своим музыкальным методом удаления от реальных форм действительности в идеальные (...) Тем не менее, слово было подхвачено, как будто оно объясняло особенности живописи Чюрлениса»⁵³. Что касается «удаления», то у Вяч. Иванова речь идет об особенностях миметизма и обобщенности, чему Ландсбергис далее на страницах своей книги уделяет достаточное внимание. Относительно синтеза он излагает свою точку зрения, когда анализирует «Фугу» Чюрлениса, о чем будет сказано ниже. Достаточно определенно Ландсбергис высказывает свое несогласие с концепцией Маковского: «...Чюрленис никогда не иллюстрировал и не переводил на пластический язык каких-либо музыкальных произведений, чужих или собственных»⁵⁴.

В некоторой степени Ландсбергису близка концепция Чудовского, но трактует он ее более широко, когда говорит о правоте критика: «...он (Чудовский — В. Ф.) был прав, потому что чюрленисовская композиция, расположение и пропорции элементов, соотношение тонов и линий, сравнения, аналогии — все это дорожные знаки, ведущие по тропам его мира к искусству и попутно — к постижению Чюрлениса-мыслителя, поэта природы, музыканта»⁵⁵. Если для Чудовского «понять Чюрлениса-

⁵¹ Там же. С. 90 (разрядка моя. — В. Ф.).

⁵² Ландсбергис В. О «Сотворении мира». Вильнюс, 1973. С. 7.

⁵³ Ландсбергис В. Соната весны. Л., 1971. С. 240.

⁵⁴ Там же. С. 217.

⁵⁵ Там же. С. 260.

художника» — это значит понять все, то для Ландсбергиса — это лишь часть способа познания более значительной и всеобъемлющей сути мира и творчества Чюрлениса. Таким образом, концепция Чудовского получает свое развитие у Ландсбергиса в анализе музыкального метода художника. Когда речь идет о цвете в картинах, то Ландсбергис обнаруживает «модулирующие» сочетания, аналогично искусству музыки, и называет Чюрлениса художником «особенно тонкой музыкальной колористики». Далее Ландсбергис говорит более конкретно: «В технике письма, которую применял Чюрленис, различимы две стороны: нежное единство переливов (...) и детали, акценты, отдельные мазки. Аналогия с его фортепианной музыкой несомненна»⁵⁶. Чюрленис, по мнению Ландсбергиса, не удовлетворился «малыми» аналогиями, вроде ритма, линейности, колористики, а «применил также живописную аналогию высшей музыкальной структуры» с целью объединения «малых» аналогий в единое целое. Если под «высшей музыкальной структурой» понимать формы музыкальных произведений, ибо что-либо другое здесь представить трудно, то не есть ли это та самая концепция Вяч. Иванова, где живописный материал организуется по законам музыки? Лишний раз Ландсбергис подтверждает это в разборе живописных «Сонат». В первой части «Сонаты солнца» он обнаруживает аналогию между композиционным моментом в картине и репризой музыкальной сонатной формы. В «финале» этой сонаты изображения на колоколе, повторяющие мотивы предыдущих частей, трактуются им как синтетическая реприза или кода большого музыкального произведения. Концепция Вяч. Иванова находит свое окончательное подтверждение в высказывании Ландсбергиса о первой части «Сонаты солнца»: «Детскость — отнюдь не диссонанс в мире Чюрлениса, а он ее и не подчеркивает, незаметно дополняя пластическое решение намеками на возможность сказки. Тем более, что занят другим — применением сонатной формы в живописи»⁵⁷. Рассматривая цикл картины «Соната моря», Ландсбергис также придерживается аналогий,

⁵⁶ Там же. С. 212 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁵⁷ Там же. С. 263 (разрядка моя.— В. Ф.).

проводя параллель между этим циклом и циклом фортепианных пьес Чюрлениса «Море» и призывая в «помощники» себе не только композиционное построение, но и факт одновременности создания обоих циклов, их тематику и содержание. Таким образом, не разделяя концепции Маковского, Ландсбергис время от времени приближается к ней довольно близко, особенно когда линейность картин уподобляет нотным написаниям линий мелодического рисунка в музыкальных произведениях Чюрлениса⁵⁸.

Принципу сопоставления живописи Чюрлениса и его музыки Ландсбергис следует не только в анализе линейности ритмической структуры картин, указывая номера опусов их музыкальных двойников, но и в вопросе символики линий: «Возьмем этот частый у Чюрлениса образ, представим себе характерные движения уже абстрагированными через ряд ритмических контуров до почти беспредметного графического символа, который сохраняет все же непосредственную выразительность. Многие бассы остинато или fuga ор. 34 Чюрлениса окажутся той же породы по характеру линейного движения мелодий. И наоборот, музыкальное мышление, развитие которого предшествовало занятиям живописью, может предстать психологическим обоснованием символики линий в картинах»⁵⁹. Помимо аналогичности и единства двух искусств Ландсбергис в этом своем высказывании подмечает еще один очень важный момент — это «абстрагирование до почти беспредметности», что фактически является тем самым «удалением к идеальному», о котором говорит Вяч. Иванов.

Отрицая возможность объяснения творческого метода Чюрлениса через синтез двух искусств, Ландсбергис, в конечном итоге, приходит к мысли о том, что синтез играет далеко не последнюю роль в искусстве художника-композитора. В рассмотрении картины «Фуга» отмечаются музыкальные приемы в ее композиционном решении — противосложение, имитации и т. д. Заканчивается разбор этой картины следующими словами: «Но призывание его искусства — объединять и синтезировать. В этом аспекте скромная «Фуга» Чюрле-

⁵⁸ Там же. С. 239.

⁵⁹ См. схему в книге «Соната весны», С. 245.

ниса может остаться наиболее показательным достижением»⁶⁰. Как видим, объяснить творческий метод Чюрлениса невозможно без опоры на музыкальные методы построения как и без опоры на синтез музыки и живописи, в чем еще раз подтверждается верность положения Вяч. Иванова.

Синтез двух искусств в живописи Чюрлениса Ландсбергис тесно связывает с особенностями его пространственно-временного мышления, рассматривая, однако, синтез не «в практике», а только в области идей: «...было бы правильное говорить о синтезе живописных и музыкальных (пространственных и временных) идей в мышлении и воображении Чюрлениса. Тезис и антитезис, по этимологии понятий, также принадлежит к области идей. В таком плане и понятие «синтез искусств», применительно к Чюрленису, может оставаться правомерным»⁶¹. В картинах-сказках, в пейзажах Ландсбергис видит аналогии со сферой поэтического языка: поэтической метафоры, сравнения и т. д., благодаря которым изображения вызывают у зрителя «далекие и одновременно простые ассоциации» и настроения. Таким образом, Ландсбергис, как и большинство исследователей, не относит «Сказки» и «пейзажи» Чюрлениса к сфере музыкальной живописи, а, опираясь на сферу поэтического языка, повторяет положения Савицкаса. Музыкальное начало в «немузыкальных» картинах Ландсбергис усматривает в их эмоциональном настроении: «Элементы реального пейзажа, фантастический его вариант, музыкально тонкая передача настроения, эмоции — все обобщено в едином живописном образе Чюрлениса»⁶². Истоки очеловечивания и одухотворения природы в картинах Чюрлениса Ландсбергис видит в традициях литовского фольклора, особенно народной песне, отразившей древнее мировоззрение и сохранившей его.

Своим исследованием Ландсбергис внес большой вклад в изучение творчества Чюрлениса. Для того, чтобы представить, насколько многогранен подход ученого в его «Сонате весны», достаточно назвать ряд заглавий этой книги: «Фортепианное творчество», «Симфониче-

⁶⁰ Там же. С. 224 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁶¹ Там же. С. 241.

⁶² Там же. С. 208.

ские произведения», «Камерные ансамбли», «Хоровая музыка», «Живопись и музыка» и т. д. На окончательное решение вопроса о взаимосвязи живописи и музыки Ландсбергис не претендует: «Преломления и отражения взаимообогащенного мышления художника и композитора в конкретных произведениях были и будут, по-видимому, предметом дискуссии о синтезе искусств, в которую и автор данной книги вносит свои соображения (...), причем в тексте не оговаривается каждый раз, что это гипотезы. Если они вызовут интерес, то со временем уяснится степень их обоснованности; возражения также могут принести пользу»⁶³.

В 1972 году издательством «Вага» (Вильнюс) был переиздан в пятый раз альбом репродукций 32 картин Чюрлениса. Пояснительная статья к альбому была написана Антанасом Венцлова под заглавием «М. К. Чюрленис-художник».

Поэт и писатель Антанас Венцлова ставит перед собой задачу написать статью для широкого круга читателей с целью популяризации творчества Чюрлениса. С одной стороны, он заявляет: «...Нас восхищают не только талантливые музыкальные произведения Чюрлениса, но и его большое (около 300 картин) художественное наследие, необычайно свежее, оригинальное, подчас противоречивое, полное трудно выразимого словами своеобразие, красочности, и прелести, пронизанное музыкой, насыщенное напряженными исканиями и страстью»⁶⁴. На следующей странице читаем абсолютно противоположное суждение: «Если Чюрленис был глубоко образованным музыкантом, (...) то как живописец он был не столько подготовленным специалистом, сколько интуитивным, бесконечно чутким к красоте художником, который скорее ощущал, чем глубоко и теоретически знал технику изобразительного искусства и его приемы»⁶⁵. Здесь Венцлова повторяет положение Чудовского.

Музыкальное начало в картинах Чюрлениса Венцлова объясняет, в основном, с помощью образных сравне-

⁶³ Там же. С. 3. Более подробно с концепциями Ландсбергиса читатель познакомится в следующей главе данного исследования, поскольку автор во многом опирается на них.

⁶⁴ Венцлова А. М. К. Чюрленис-художник. Вильнюс, 1972. С. 9.

⁶⁵ Там же. С. 10.

ний, часто предположительного характера: «Музыка как бы пронизывает всю живопись Чюрлениса. Она выражена в многообразных созвучиях, слышится в грозных и ясных тонах его картин, в бесконечном изменении палитры музыкальных красок»⁶⁶. «Созвучия», «слышится» — все это метафоры и не более; что касается «музыкальных красок», то известно, что Чюрленис писал свои картины темперой, гуашью, акварелью и цветными карандашами, но не какими-то другими красками. Музыкальными они становятся в воображении зрителя, благодаря определенному методу их взаиморасположения и взаимодействию при объединении в целое. Таким образом, у Венцловы и музыкальность картин определяется метафорически, помимо «созвучий» и «слышимости» он употребляет еще ряд метафор, вроде таких: «приглушенные» и «суровые» мелодии, «звучащие светила» и пр.

Несмотря на метафоричный характер своей концепции, Венцлова делает попытку конкретно объяснить музыкальную живопись Чюрлениса: «Объясняю одну из сторон музыкальной сути его живописи. Вообще искать в картинах Чюрлениса явно выраженную тему и узко натуралистически понятое содержание, несомненно такая же бесплодная работа, как искать их в музыкальных произведениях Бетховена или Шопена, в мелодии народной песни. Желание «понять» живопись Чюрлениса, как и его музыку — *цаивно*»⁶⁷.

Понимание в непонимании — это, надо надеяться, тоже метафора. Тем не менее Венцлова, как большинство исследователей, не отрицает наличия музыкального начала в живописи Чюрлениса: «На что бы мы ни смотрели — на «Сонату пирамид», на «Сонату звезд» или на «Рекс», на «Сказку королей» (...) — всюду мы найдем выраженное чутье, с большим проникновением, музыкальное начало, всегда полное разнообразия, тонкое, бесконечно богатое созвучиями и настроениями»⁶⁸.

Несколько неожиданный метод изучения живописи Чюрлениса предлагает Г. Н. Бальчунене: «...при рассмотрении иллюстраций «Сотворения мира» с интенсивным цветовым звучанием (оригиналы поблекли в цвете)

было сделано открытие: если смотреть на отдельные листы цикла с небольшого расстояния при неярком освещении, то за первым, внешним планом изображения начинает проступать второй, «скрытый» план, (...) намечаются контуры человеческих лиц»⁶⁹. Далее Бальчунене не только увидела человеческие лица, но и определила, кто изображен в «скрытых» портретах. Есть там и портрет Шопена, и автопортрет художника, есть старческие и девичьи лица и т. д. Если быть точным, то прежде всего необходимо отметить, что Бальчунене рассматривала не иллюстрации, а репродукции. Всякая репродукция дает лишь общее представление об оригинале, поскольку хроматизм пленки много беднее палитры художника. Прибавим к этому искусственность условий, в которых Бальчунене сделала свое открытие, и можем смело сказать, что этот подход весьма субъективен, ибо мало ли что и кому покажется «при неярком боковом освещении»?

В работе Бальчунене есть очень интересный момент, не замеченный ею. Там, где она видит скрытые планы в картинах цикла «Сотворение мира», речь идет фактически о контрапункте, но этот момент вообще не отмечен в работе, как и в следующем положении автора: «В его музыкальных произведениях обычно дается несколько отдельных развивающихся в движении линий. Каждая из них могла бы трактоваться как самостоятельная мелодия. Подобный принцип он применил в своей «музыкальной живописи», где, как правило, дается соотношение нескольких самостоятельных линий»⁷⁰. Полифонический метод мышления Чюрлениса Бальчунене усматривает лишь в картине «Фуга», которая, по ее словам, «...звучит многоголосным полифоническим произведением, в котором одну мелодию подхватывает другая, имитируя ее. Особую смысловую нагрузку несут нереальные отражения елочек, напоминая «зеркальную» инверсию»⁷¹. Здесь допущена неточность, поскольку имитация есть имитация, а не «другая» мелодия; отражения елочек в картине вполне реальные, но

⁶⁶ Там же. С. 11.

⁶⁷ Там же. С. 12 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁶⁸ Там же. С. 11 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁶⁹ Бальчунене Г. Н. Чюрленис. М., 1975. С. 8 (разрядка моя.— В. Ф.).

⁷⁰ Там же. С. 19.

⁷¹ Там же. С. 18.

не «зеркальные», — они сдвинуты по горизонтали относительно отражаемого.

В работе Бальчунене только пять страниц посвящены «музыкальной живописи». Эти страницы выделены в самостоятельную главу — «О музыкальной живописи. Фуга и сонаты». Таким образом, подчеркнута позиция разделения всей живописи Чюрлениса на две самостоятельные сферы, с опорой на названия картин.

Значительное внимание творчеству Чюрлениса уделено в книге В. В. Ванслова «Изобразительное искусство и музыка». О синтезе различных видов искусства, о возможности синтеза музыки и живописи Ванслов рассуждает прежде всего в аспекте романтических концепций, когда «музыкальная изобразительность была осознана уже не просто как предметное, а как живописное начало в музыке»⁷². Подробно рассмотрен вопрос сходства и различий между музыкой и живописью. Далее Ванслов ведет читателя от концепций романтиков к концепциям символистов, считая те и другие первоисточками творческого метода Чюрлениса, который «хотел придать самой живописи характер музыки, превратить ее в своего рода «зримую музыку». Он писал картины, словно сочинял сонаты»⁷³. Трудно судить о том, хотел ли Чюрленис превратить живопись во что-то иное. Что касается аналогии написания картины с сочинением музыкального произведения, то здесь Ванслов следует Вяч. Иванову, развивая и «расшифровывая» его положения.

На примере цикла «Соната моря» Ванслов прослеживает как изобразительная сфера становится лишь средством выражения эмоционального состояния, предметность, дематериализуясь, превращается в символ настроения. Происходит своего рода функциональное смещение, благодаря чему живопись становится больше средством выражения отношений художника к стихии моря, чем изображением этой стихии, приближаясь таким образом к специфике музыкального искусства. Ванслов — один из немногих исследователей, который рассматривает цикл «Соната моря», как и другие живописные «Сонаты» Чюрлениса не только в аспекте музы-

кальной сонатной формы, но и в аспекте полифоничности композиций. В чем же он видит конкретно «музыкальность» картин? «Она проявляется также в ритмико-динамическом строе каждой картины, в многоплановости ее композиции (...) Каждая картина построена «полифонически» (...) Каждый слой живет своей собственной ритмической жизнью, создавая своеобразную полифонию ритмов единого изобразительного целого»⁷⁴. Как видим, Ванслов отмечает прежде всего полифонический метод мышления Чюрлениса, выражающийся в полифонии пространственных построений и в полиритмии. Развивая свою мысль о полифонических приемах построения, как основных в «музыкальных» картинах Чюрлениса, Ванслов обнаруживает еще один прием контрапунктирования, когда целое образуют самостоятельные пространства-картины: «В некоторых произведениях возникает как бы множественность пространств, появляются просвечивающие напластования, подобные многослойной структуре музыкальной ткани»⁷⁵.

Цикличность в живописи Чюрлениса Ванслов характеризует как проекцию музыкальных циклических форм, где объединяющим фактором выступает единство динамического развития цикла в целом.

Разделяя все живописное наследие Чюрлениса на «музыкальное» и «немзыкальное», Ванслов, тем не менее, утверждает: «Категория музыкальности в творчестве Чюрлениса главенствует и определяет своеобразие его картин (...) Музыкальность живописи в его творчестве развита до предела, но не абсолютизирована. Ибо музыкальность здесь лишь средство для воплощения лирико-романтического содержания»⁷⁶.

Ряд искусствоведов пытается не относить творчество Чюрлениса к символизму. В этом вопросе Ванслов занимает определенную позицию, считая, что у Чюрлениса «...слияние музыки с живописью происходило на романтико-символической идейно-эстетической основе.

⁷² Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983. С. 45.

⁷³ Там же. С. 88 (разрядка моя. — В. Ф.).

⁷⁴ Там же. С. 100 (разрядка моя. — В. Ф.).

⁷⁵ Там же. С. 101 (разрядка моя. — В. Ф.).

⁷⁶ Там же. С. 104 (разрядка моя. — В. Ф.).

Образный мир картин Чюрлениса — это радужный мир мечты, идеала. Его произведения — воплощение представлений о светлой гармонии бытия, о сказочно-прекрасной жизни, принявшей форму фантастическо-символических образов»⁷⁷.

Итак, все исследователи живописного творчества Чюрлениса единогласно отмечают музыкальность его картин. Каждый исследователь по-своему объясняет суть музыкального начала в его живописи, что часто приводит к диаметрально противоположным мнениям и выводам.

Подавляющее большинство исследователей рассматривает в аспекте музыкальных категорий лишь те картины, которым даны музыкальные названия. Остальные произведения, таким образом, выпадают из круга музыкальной живописи. Этот подход разделяет все живописное наследие Чюрлениса на две различные сферы — музыкальную и немusическую.

В ряде исследований отмечается своеобразие пространственно-временного мышления Чюрлениса как фактор, воздействующий на композиционные построения его картин, и только некоторые искусствоведы увязывают этот вопрос с полифоническим методом мышления художника.

Нет единого мнения по поводу «профессионализма» Чюрлениса-художника. Одни считают его гениальным мастером, другие — безграмотным дилетантом. Последние объясняют дилетантизм даже особенности и оригинальность живописного стиля Чюрлениса.

Графика Чюрлениса редко кем из исследователей анализируется, а в аспекте музыкальных категорий, кроме В. Ландсбергиса, не рассматривается вообще.

Большинство исследователей творчества Чюрлениса указывает на присутствие полифонических методов мышления в его «музыкальной живописи», т. е. в картинах с музыкальными названиями. Есть примеры, когда тот или иной музыкальный метод рассматривается в одной какой-либо картине, т. е. как эпизодический случай, а не как один из основных методов мышления художника, распространяющийся на целый ряд других его произведений.

⁷⁷ Там же. С. 98 (разрядка моя. — В. Ф.).

Во многих исследованиях, так или иначе, речь идет о синтезе музыки и живописи. Одни отрицают всякую возможность осуществления этого синтеза, другие утверждают не только возможность, но и наличие его в творчестве Чюрлениса. Синтез двух искусств позволяет некоторым исследователям называть музыкально-живописное единство в «музыкальной живописи» Чюрлениса его музыкально-живописной системой.

Рассмотрим все живописное и графическое наследие Чюрлениса в аспекте музыкальных категорий, круг которых ограничен полифоническими методами организации материала.

ГЛАВА II

Формообразующие функции музыкальных категорий в пластическом искусстве Чюрлениса

Художник, творящий в различных по своей природе сферах искусства, — явление довольно распространенное. Среди таких художников немало тех, кто совмещал в своей творческой жизни изобразительное искусство и музыку. Леонардо да Винчи, при многогранности в визуальных видах искусства, был и музыкантом, певцом. Аккомпанировал он себе на инструментах собственной конструкции. Пуссен в живописи опирался на древнегреческие музыкальные лады; Энгр играл на скрипке; Дж. Уистлер, А. Матисс, Кандинский, Клингер и другие называли свои живописные и графические работы «Симфониями», «Ноктюрнами», «Гармониями» и т. д. Многие композиторы находили вдохновение и отправные моменты для своего творчества в изобразительном искусстве. Достаточно для примера вспомнить Мусоргского, Дебюсси, Шенберга.

Каким же может быть характер взаимодействия музыки и живописи в творческом мышлении художника? Многим музыкантам присуще визуально-цветовое восприятие музыкального звучания. У одних это связано с ладо-тональностью, другие воспринимают в цвете музыкальные тембры, регистры и т. д. Ладо-тональности

воспринимал в цвете Римский-Корсаков, что, безусловно, сыграло определенную роль в красочности его оркестровок. В неменьшей степени такого рода синопсис был подвержен А. Скрябин. Сабанеев приводит таблицу синопсических ассоциаций Римского-Корсакова и Скрябина:

Римский-Корсаков	Скрябин
До-мажор — белый	красный
Соль-мажор — коричневатозелотистый	оранжевый
Ре-мажор — желтый	желтый
Ля-мажор — розовый, ясный	зеленый
Ми-мажор — синий, блестящий	голубой
Фа диэз мажор — сероватозеленоватый	синий
Ре диэз мажор — темноватый	—
Ля бемоль мажор — серофиолетовый	фиолетово-пурпурный
Ми бемоль мажор — темносерый, синеватый	стальной
Си бемоль мажор — темноватый	—
Фа-мажор — зеленый	красный ¹ .

Из этого сравнения очевидно различие в цвето-звуковых ассоциациях Римского-Корсакова и Скрябина. Из 11 тональностей только Ре-мажор воспринимался ими в одном цвете, 4 тональности — в отдаленном сходстве, остальные 6 тональностей ассоциировались совершенно различно. Из этого следует, что цвето-звуковая связь — явление сугубо субъективного характера. Нельзя синопсис одного музыканта навязать другому, «заставив» его воспринимать только так и не иначе, отсюда и невозможность превращения цветовых ассоциаций в какую-либо конструктивную систему. Несмотря на это, Скрябин в поэме «Прометей» стремился создать единство звука и цвета, а точнее, пытался воздействовать на слушателя тем и другим одновременно. Для этой цели им даже был сконструирован специальный инструмент

¹ Сабанеев Б. В. (Л?). Скрябин и явление цветного музыкального слуха в связи с цветовой симфонией // Музыкальный современник. Пб., 1916. С. 17.

со множеством цветных ламп. Здесь нельзя забывать прежде всего об эстетических концепциях Скрябина, для которого образ огня был символом творческого горения. Поэтому трудно судить, что больше сказалось в создании «Прометея» — цветовой слух композитора или его образная символика. Вернее всего, и то, и другое.

Невероятной кажется взаимосвязь художественного слова и цвета: «Флобер говорил нам сегодня: «Фабула, интрига романа мне совершенно безразличны. Когда я пишу роман, я стараюсь передать цвет, оттенок. Например, в своем карфагенском романе я хочу сделать нечто пурпурное. Когда я писал «Госпожу Бовари», я думал о том, чтобы передать определенный тон, цвет плесени, которым окрашено бытие мокриц»². Но слово является не только смысловой категорией. Слово — это категория и звуковая, со всеми своими фонетическими и интонационными характеристиками. К тому же, Флобер здесь говорит не только о взаимодействии и возможном единстве слова и цвета в своем творческом мышлении, но и о стремлении к живописности языка.

Была ли связь звука с цветом присуща творческому мышлению Чюрлениса? По этому поводу есть высказывания самого Чюрлениса: «...поднимается занавес, но темно и почти ничего не видно, постепенно явствуют контуры основных аксессуаров: прежде всего, большой фантастической морской звезды, странных растений, янтарного дворца и т. д. Все должно возникать постепенно, света каждый раз больше — музыка следует за светом и постепенно утихает»³. Здесь речь идет о параллельном сосуществовании звука и света (разумеется, и цвета) во вступлении к задуманной Чюрленисом опере «Юрате». Взаимопроникновения звука и цвета здесь нет, а есть лишь их параллельное следование друг за другом. Если исходить из цветовых решений картин Чюрлениса, из его постоянного пристрастия к янтарно-зеленоватой гамме, то можно утверждать, что даже наличие цветового музыкального слуха не являлось решающим в построении полотен. Сравним картины Чюрлениса, их строгий колорит и скупую цветовую гамму с «цветастостью» партитуры «Прометея» Скря-

² Гонкур Э. и Ж. Отрывки из дневника. Л., 1961. С. 419.

³ Чюрленис М. К. О музыке и живописи. Вильнюс, 1960. С. 240.

бина, где присутствует весь спектр солнца. Если мы признаем связь звука и цвета основополагающим моментом в композиционном мышлении Чюрлениса, то невольно приходим к концепции Маковского, согласно которой живописные «Сонаты» лишь иллюстрации к музыкальным произведениям. Ландсбергис, категорически возражая против этой концепции, отмечает иную связь музыки и живописи, ссылаясь на Н. Воробьева: «...упомянув о «цветовом слухе» и вызываемых музыкой красочно-орнаментальных представлениях, исследователь творчества Чюрлениса Н. Воробьев подчеркивал: «Но было бы ошибкой относить картины «Сонат» к происхождению от таких переживаний (...) Несмотря на мнимое вторжение в другую область искусства, смысл «Сонат» целиком подпадает области изобразительного искусства. Оптическая форма Чюрлениса, именно в силу радикального выполнения согласно музыке, становится еще яснее и закономернее. «Действительно, Чюрленис никогда не иллюстрировал и не переводил на пластический язык каких-либо музыкальных произведений, чужих или собственных»⁴. Как видим, «иллюстрировать музыкальное произведение» и «выполнять согласно музыке» — понятия далеко не адекватные.

Есть ли музыкальные методы построения живописных полотен в творчестве других художников? Картина Бердслея «Баллада Шопена», увертюры к «Тангейзеру» Сезанна, цикл гравюр «Фантазия на тему Брамса» Клингера и ряд других попыток сближения двух искусств — есть не что иное, как «изображение» субъективных впечатлений от музыки того или иного композитора, как стремление приблизиться к эмоциональному строю этой музыки. Несколько иначе выглядит творчество Борисова-Мусатова во мнении искусствоведов. Когда Асафьев усматривает сходство картин художника с романсом, он мыслит образно-метафорически, основывая свою позицию на лирическом начале. Но О. Я. Кочик видит во взаимодействии музыкальных закономерностей с закономерностями живописного языка единую систему Борисова-Мусатова. Сначала О. Я. Кочик противопоставляет творчество Борисова-Мусатова творчеству художников-символистов: «В поисках новых ресурсов

выразительности разные виды искусства (в первую очередь поэзия символизма) обращались к разработке и воплощению совосприятий (синестезий)... Борисов-Мусатов не ставил перед собой таких задач. Аппелируя к музыке, художник отнюдь не старался возбудить какие-либо звуковые ассоциации, не стремился к фоническим эффектам»⁵. В чем же видит исследователь музыкальное начало у Борисова-Мусатова? Стремление художника к звуковой ассоциации она отрицает. Тогда каким путем, по ее мнению, возникают аналогии с музыкой? По этому поводу говорится следующее: «Борисов-Мусатов использует не только мелодию с основным ее свойством напевности, но и некоторые специфические особенности организации музыкального материала (...) Возникает аналогия и с музыкальной фактурой. Композиционная ситуация эскиза «Осенний вечер», где соединены несколько ярусов обособленных, но согласованных между собой рядов, разделенных на основные и сопровождающие, напоминает горизонталь и вертикаль в музыке, склад музыкальной ткани с ее сложным соподчинением основной мелодии и аккомпанемента»⁶. Возникает вопрос, к какой природе, кроме фонической, относятся такие музыкальные категории, как «мелодия», «напевность», «аккомпанемент», перечисленные Кочик в вышеизложенном ее высказывании? Но любая аналогия с музыкой предусматривает и ассоциативность с ней, поэтому О. Я. Кочик ищет аналогий в области организации материала, в области конструктивного мышления.

Большое значение О. Я. Кочик придает ритму. Ритмическая структура картин Борисова-Мусатова, по ее мнению, приближает пространственное искусство живописи к временному: «Ритмическая конструкция, построенная как единоподчиненный непрерывный, хотя и расчлененный поток, приобретает своеобразное качество протяженности не только в пространстве, но и во времени»⁷. Обобщая свои положения, О. Я. Кочик делает следующий вывод: «Музыкаль-

⁴ Ландсбергис В. Соната весны. С. 216—217.

⁵ Кочик О. Я. Живописная система Борисова-Мусатова. М., 1980. С. 45.

⁶ Там же. С. 45.

⁷ Там же. С. 48 (разрядка моя.— В. Ф.).

ные закономерности питают его искусство, только получив живописное выражение»⁸. Казалось бы, нет разницы между системой Борисова-Мусатова и системой Чюрлениса. Но полностью согласиться с положениями Кочик, — значит признать музыкальной живопись всех художников, у которых в картинах наблюдается «мелодическая напевность» линии, сопоставление «ярусов» и «рядов» и т. п., т. е. что все художники-лирики являются авторами «музыкальных» картин. В конечном итоге О. Я. Кочик так и считает, называя «музыкальным» живописное творчество Андрея Рублева, Боттичелли, Модильяни и др. Так мыслит не она одна. Термин «музыкальная живопись» стал чрезмерно популярным в силу некоторой подмены смысловой его сути.

Асафьев часто использовал в своих трудах термины «живописная музыка» и «музыкальная живопись», имея в виду эмоциональную сторону, притом больше в процессе воздействия произведения на слушателя или зрителя, и, гораздо реже, конструктивные моменты. Но образно-эмоциональный момент может воздействовать и на процесс формообразования, не проникая в него. Самой распространённой формой такого воздействия одного вида искусства на другой является момент эмоциональной аккумуляции творческого процесса. Например, Левитан писал свои картины часто в два этапа. Первый этап заключал в себе работу с натуры. Завершающий — происходил в мастерской, где немалую роль играла музыка. По свидетельству Софьи Кувшинниковой, картина «Над вечным покоем» создавалась «под аккомпанемент» звучания «Лунной сонаты» Бетховена. Безусловно, такой метод работы сказывался на общем настрое живописного произведения, окрашивая его в мажор или минор, в состояние просветленности или элегичности, придавая ему черты песни или романа, драматизма или трагедийности, но не более того. Свидетельством тому может служить письмо Томаса Манна к художнику Дж. Уистлеру: «Мы много говорили об искусстве, когда Вы писали меня, — не удивительно, ведь искусство присутствовало при этом более, чем в одной своей ипостаси. Я, писатель, бывал еще внутренне занят работой, от которой только что оторвался, а Вы наносили краски на

⁸ Там же. С. 48 (разрядка моя.— В. Ф.).

холст под звуки радио или проигрывателя, под музыку Брамса, Бетховена, Шуберта, Цезаря Франка или еще чего-нибудь; идея звуковая всегда соединялась с идеей духовной и с идеей цвета и формы (...) По глазам на этом портрете видно, что изображенный слушал музыку»⁹. Выражаясь конкретнее, музыка в творчестве Левитана, Дж. Уистлера, Дени, Матисса, Гогена и др., являясь внутренней потребностью, а порой и сущностью творческой натуры, носит характер прикладной роли одного вида искусства относительно другого, когда музыка помогает создавать картину эмоциональным воздействием, но не формообразующе.

Если допускается возможность называть музыкальной живопись упомянутых художников, то тем правильнее рассматривать в этом аспекте творчество Чюрлениса. В отличие от других художников-лириков, лирик Чюрленис, будучи основоположником литовской музыкальной классики, владел знаниями и навыками композиторского творчества, ему были подвластны музыкальные формы и жанры, в том числе, многие разновидности полифонического метода построения. Как говорит Ландсбергис: «Лишь он обладал специальным тренажером творческого воображения и глубоким личным познанием связи между техникой, эстетикой и этикой музыкального искусства. В силу этого и в силу яркого художественного дарования, музыкальное в живописи Чюрлениса предстало внутренне и формально обоснованным достижением пластического искусства, уникальным до сих пор явлением»¹⁰.

Первичность творчества любого художника определяется прежде всего неповторимостью стиля, самобытностью его творческого мышления. Чюрленис создал свой стиль как в музыке, так и в живописи. В его музыкальном творчестве соединились традиции со смелыми открытиями в области ладо-тональности, полиритмии, полиметрии, в области мелодического развития и применения серийности. Основой его музыкального мышления была полифония.

⁹ Мани Т. Письма. М., 1975. С. 170 (разрядка моя.— В. Ф.).
¹⁰ Ландсбергис В. Соната весны. С. 242 (разрядка моя.— В. Ф.).

Попытаемся выяснить значение и роль полифонического мышления Чюрлениса-композитора в композиционно-конструктивном мышлении Чюрлениса-художника. Прежде чем приступить к анализу формообразующих функций музыкальных категорий в пластическом искусстве Чюрлениса, необходимо сделать оговорку по поводу терминологии. Применительно к изобразительному искусству термин «контрапункт» более соответствует по своей этимологии и смыслу, нежели «полифония». Контрапункт (точка против точки) в изобразительном искусстве возможен буквально, в то время как понятие «полифония» применительно к визуальным видам искусства является метафорой. Тем не менее, термин «полифония» будет использован в тех случаях, когда композиционные построения картин Чюрлениса своей сложностью восходят к сложнейшим пластам музыкальной сферы. С полной ясностью автор сознает условность применения термина «полифония», говоря о визуальном виде искусства.

Одним из сложнейших вопросов исследования музыкального начала в живописи Чюрлениса является объяснение музыкальности картин и живописных циклов, в которых нет ни названия от музыки, ни предмета музыки, т. е. тех произведений, которые, по мнению большинства исследователей, не могут служить примерами музыкальной живописи. Популярнейшей картиной у большинства искусствоведов, рассматривающих эту область живописного наследия Чюрлениса, стала картина «Покой». На ней изображен остров, похожий на фантастическое морское животное, два огня на берегу острова воспринимаются как два светящихся глаза. Но нет, пожалуй, такого зрителя, который увидел бы в этой картине изображение только острова или только зверя. Поэтому здесь нет места «или» — на картине и остров, и морской зверь; два огня и два глаза. Многие исследователи видят здесь только поэтическую метафору. В основе метафоры, как известно, лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим предметом. Как образное выражение, метафора строится с помощью сравнения, основанного на определенном признаке, который является общим для обоих предметов. Но «раздвоение» образа происходит всегда с опорой на главный предмет, а неназванный предмет остается лишь

способом, усиливающим характеристику главного. В картине Чюрлениса зритель видит в одном изображении два образа. Какой из них воспринимается «названным», а какой — «неназванным» — зависит от воображения и эмоционального состояния зрителя. Раздвоение изображения на два самостоятельных явления Чюрленис создает благодаря бифункциональности самого изображения.

Если обратиться к сфере полифонической музыки, то эффективным средством в ней является скрытое голосоведение. Оно образуется при ходах мелодии на интервалы большие, чем целый тон. Звук, покинутый скачком, остается в памяти слушателя до тех пор, пока мелодия не придет к соседнему с ним звуку. Покинутые скачком звуки связываются на расстоянии и образуют скрытый голос внутри одноголосного изложения. Таким образом, одноголосие расщепляется на несколько голосов, как это встречается у Баха, скажем, в сонатах и партитах для скрипки, сюитах для виолончели соло, в ХТК, в органических произведениях и многих других. Невольно напрашивается параллель между метафорой и скрытым многоголосием. В музыке «названной» является изложенная тема, а «неназванной» — скрытый голос, рассредоточенный внутри «названного». В живописных метафорах Чюрлениса изображение расщепляется на два образа — «названный» и «неназванный». Разница с музыкой здесь — в различии природы двух искусств, что определяет и разницу в процессах восприятия. Если в скрытом двухголосии изложенная тема остается в сознании слушателя постоянно первым голосом, а скрытая — вторым, то в картинах Чюрлениса «изложенный» образ и образ «скрытый» в сознании зрителя могут меняться местами.

Обращаясь к картине «Покой», никто из искусствоведов не воспользовался подготовительным рисунком к ней, в то время, как графический эскиз может многое объяснить в аспекте музыкальности. В графической композиции названным является образ морского животного, что подчеркнуто изображением хвостового плавника и довольно четко прорисованными очертаниями головы (рис. 1). Здесь нет даже метафоры — зритель видит отдыхающее на воде животное. В картине «Покой» Чюрленис убирает изображение плавника, очертания

головы превращает в скалистую гору. Таким образом, названным становится изображение острова с двумя огнями на берегу (рис. 2), а образ морского животного становится неназванным явлением. Иными словами, изложенная тема здесь — это изображение острова, скрытая — образ морского зверя.

Чтобы визуально представить расщепление одного изображения на два образа в картине «Покой», сделаем два наложения, изобразив основной линией названное, а пунктиром — неназванное, скрытое. На рис. 3 изложенной темой является образ морского животного, образ острова является скрытой темой, которую зритель воспринимает ассоциативно. На рис. 4 меняем местами изображения и получаем конечный результат поиска Чюрлениса — им становится остров, залегший в море морским зверем. Здесь зритель воспринимает изложенной темой образ острова, а образ морского зверя воспринимается ассоциативно, как скрытая мелодия в полифонической музыке.

В 1903 году Чюрленис создает в технике цветного карандаша открытку «Лесная музыка», где стволы деревьев, пересеченные под острым углом полудупавшим одиноким деревом, образуют очертания гигантской арфы. Соответственно, гигантская человеческая рука, играющая на этом «инструменте», изображена «как живая», по всем правилам реалистического рисунка (рис. 5). В 1904 году Чюрленис закончил живописное полотно «Лесная музыка. Шелест леса», где композиция, на первый взгляд, является повторением карандашного рисунка в зеркальном отражении — на рисунке изображена левая рука, а на картине — правая. Всмотревшись внимательно, зритель обнаруживает разницу в решениях двух композиций. В карандашном рисунке реалистично изображена не только рука, но и арфа. Зритель при первом взгляде видит арфу, а деревья появляются ассоциативно. В живописном варианте зритель прежде всего видит лес и лучи солнца, пробивающиеся сквозь чащу деревьев. Необходимо некоторое время, чтобы увидеть очертания арфы и руку, образуемую солнечными лучами (рис. 6). Карандашный рисунок более однозначен и приближается к аллегории. В живописном варианте легко читается метафора. Проведя ту же графическую операцию, что и с картиной

«Покой», получим визуальное подтверждение метода скрытого многоголосия. В отличие от предыдущей картины, здесь четырехголосие: на рис. 7 изложенными темами являются темы арфы и руки, скрытыми — темы леса и солнца; на рис. 8 изложенные темы — темы леса и лучей солнца, а скрытые — темы руки и арфы.

В картине «День» кипарисы изображены в виде огромной человеческой руки, указывающей перстом в небо. Облако над горизонтом представляет собой одновременно очертания фигуры лежащего человека (рис. 9). Жест «руки» кипарисов повторяется в жесте «руки» облака. Купы деревьев на горизонте изображены в форме головы человека.

В картине «Ночь» из цикла «Сутки» облако-человек держит в руке серп луны (рис. 10). В картине «Гора» зритель видит очертания головы льва, глядя на изображение горы (рис. 11). Гигантское облако лежит в ладонях, которыми являются два дерева на картине «Ивы» (рис. 12). Этот перечень произведений далеко не исчерпывает число картин, написанных с помощью метода, который можно назвать методом скрытого многоголосия. Бифункциональность изображения вызывает в сознании зрителя одновременно две ассоциации. Если предметность в этих картинах представить в виде музыкальных тем, то восприятие этих тем происходит одновременно, а это есть не что иное, как контрапункт. В музыке скрытая тема воспринимается в виде звуковой ассоциации, оставшейся в памяти слушателя. В картинах Чюрлениса роль скрытой темы выполняет ассоциация зрительная. Бифункциональность изображения используется Чюрленисом настолько часто, что мы вправе считать этот композиционный метод одной из составных частей его музыкально-живописной системы и назвать этот принцип построения контрапунктом ассоциаций.

Не во всех картинах, построенных по принципу контрапункта ассоциаций, двойственность образа одинаково легко читается. Некоторые картины несут в себе менее явный признак метафоричности, поскольку второй образ не так четко «назван». К примеру, в картине «День» (см. рис. 9) фантастический образ — «одухотворенный двойник» деревьев и облака — возникает в сознании зрителя несколько позже, чем предметность

неживой природы. Не исчезает ли здесь контрапунктичность?

В скрытом двухголосии более четко ощущается расщепление темы на два голоса, когда покидаемые скачком звуки приходятся на сильные и относительно сильные доли такта. Если нет такого рода подчеркнутости, то скрытый голос не столь легко воспринимается слушателем в силу своей малой «названности». Подобное наблюдается у Чюрлениса в картине «День» и ряде других полотен, где скрытый образ проявлен недостаточно ярко.

Исходя из предметности, все произведения Чюрлениса, написанные по принципу контрапункта ассоциаций, можно разделить на две группы. Одна группа — это картины, в которых оба образа представляют собой явления неодушевленные, скажем, в цикле «Зима» снежинки изображены то в виде звезд, то в виде ночных огней, а деревья являются одновременно и канделябрами. Другая группа, более многочисленная, — это произведения, где происходит «одушевление» явлений неживой природы, где контрапунктирует одушевленное и неодушевленное. В этом случае контрапунктичность удваивается. С одной стороны — контрапункт ассоциаций, с другой — еще одна полифоническая характеристика: контрапункт живой и неживой природы.

Чтобы иметь представление о том, какое место занимает принцип контрапункта ассоциаций в живописи Чюрлениса, перечислим основные произведения (помимо упомянутых), где этот принцип является главенствующей категорией формообразования. Рядом с названиями картин обозначим в скобках «названные» и «неназванные» темы. Пятая картина из цикла «Похороны» (траурное шествие — ползущий в гору уж); «Вечер» из цикла «Сутки» (купы деревьев — сжатые пальцы человеческой руки); одна из картин в цикле «Лето» (облако — полулежащая фигура женщины), (рис. 13); «Былое» (руины старого замка — маска с глазницами и открытым ртом, рис. 14); первая картина из триптиха «Странствия королевича» (два облака — две человеческие фигуры); во второй картине этого триптиха одно облако — гигантский дракон, другое — ладья с фигурой королевича, в третьей части триптиха облака — скалы и сказочные дворцы.

Во многих других картинах Чюрлениса контрапункт ассоциаций присутствует в решении отдельных деталей. К примеру, в картине «Лес» деревья изображены в королевских коронах, в одной из картин цикла «Сотворение мира» замок имеет очертания органа.

По принципу контрапункта ассоциаций решено большинство картин цикла «Зима», но в двух из них сознание зрителя в процессе восприятия раздваивается в догадке — то ли это взгляд из замерзшего окна на тонущие в сугробах деревья, то ли это деревья и сугробы на фоне замерзшего светящегося окна? Как голоса в полифонической музыке перемещаются, меняясь местами (верхний — в нижний, а нижний — в верхний), так воображение зрителя переходит из одного аспекта в другой. Таким образом, в названных картинах к контрапункту ассоциаций присоединяется чисто визуальный контрапункт аспектов.

Рисунок является основой любого вида изобразительного искусства. Графика в творчестве Чюрлениса играет значительную роль. Добрая половина его рисунков представляет собой эскизы живописных произведений. В этих эскизах можно пронаблюдать процесс композиционных поисков, увидеть некоторые из основных методов мышления художника, как это мы видим в эскизах к картинам «Покой» и «Музыка леса». Остальная часть рисунков — это самостоятельные произведения графики, наброски и зарисовки с натуры. Во многих рисунках Чюрленис использует рассмотренный метод построения — контрапункт ассоциаций. Эскиз открытки с символическим названием «Опасность» (1904 г.) с первого взгляда — образец аллегии: пушечное жерло с горящей перед ним свечой вызывает у зрителя состояние ожидания залпа (огонь и порох рядом), поскольку свеча ассоциируется с зажженным фитилем (рис. 15)*. Всмотревшись, зритель видит над верхней частью пушечного ствола два темных пятна — подобие глазниц. В целом передний план воспринимается изображением какого-то чудовища с открытой пастью и черными провалами глаз. Позади фантастической го-

* Здесь и далее датировка создания и названия графических работ дается по книге «Чюрленис». Вильнюс, 1984.

ловы — извилистое завихрение, напоминающее фигуру старца и одновременно являющееся телом чудовища. Пушка со свечой является изложенной темой, а скрытыми являются тема старца и тема фантастического существа. Таким образом, здесь основная тема расщепляется на три темы.

Близким по своему замыслу и решению к произведению «Опасность», но еще ближе к картине «Покой» является лист под названием «Иегова» (1904 г., рис. 16). Над морем — гигантская голова с солнцем за нею. Здесь Чюрленис так же, как и в предыдущем произведении, расщепляет изложенную тему на три: скрытыми являются нимб над головой Иеговы, одновременно — изображение солнца, голова же воспринимается морским островом.

Скрытое голосоведение мы видим и в рисунке «Башня» (1905 г.). Но двойственность ассоциаций здесь не в изображении башни в целом, а в решении промежутков между разными колоннами. Если фоном воспринять эти проемы, то мы видим ряд колонн. Стоит светлые колонны воспринять как фон, взору предстанут стилизованные силуэты человеческих фигур (рис. 17. В низ рисунка вынесены скрытые темы). Этот композиционный прием контрапунктирования в графике Чюрлениса единичен. В процессе восприятия свет и тень меняются местами, проявляя то один предмет, то другой, что позволяет усмотреть здесь энгармонизм света и тени.

Список графических работ Чюрлениса, решенных по принципу скрытого многоголосия, можно было бы продолжить, но из изложенного уже достаточно ясно, что контрапункт ассоциаций применялся художником не только в живописи, но и в графике, с самого начала творческого пути, когда еще не были написаны произведения с музыкальными названиями, именуемые большинством исследователей «музыкальной живописью Чюрлениса».

Значительное место в живописном наследии Чюрлениса занимают картины-сказки. Сюжеты большей их части «сочинены» самим художником. Большинство исследователей творчества Чюрлениса видят в этих картинах музыкальное начало лишь в образности, в недосказанности и в общем настрое эмоциональном, что, безуслов-

но, приближает живописные произведения к музыкальным, но не определяет музыкального метода построения. Рассмотрим несколько картин с фантастическими сюжетами. В картине «Истина» лицо, рука, горящая свеча — все это явления реального мира, но летающие бабочки в виде крылатых человечков или ангелочков — это сказка, фантастика, т. е. явления нереальные (рис. 18). Картина «Город. Прелюдия» — еще один пример контрапункта реальности с фантастикой. Холмы, ущелья, вся архитектура города — это вполне возможная реальность. Проносающийся над городом по воздуху прозрачный, а потому призрачный, всадник — это нереальность. В подобных картинах Чюрленис соединяет реальное начало с нереальным.

Ряд картин-сказок Чюрлениса несет в себе изображения только реального мира. В них нет фантастических сказочных явлений и персонажей вообще. Образ девушки и изображение солнца в картине «Дружба» (рис. 19) — это явления реального мира. Сказочным началом в этом произведении является событийность. Девушка держит солнце в ладонях, что возможно лишь в сказке. Подобная событийность очевидна и в «Сказке о королях». Два человека в королевских нарядах, деревенский пейзаж, освещенный солнцем, ночные города, вековые деревья и далекие ночные светила — вот вся предметность картины, вполне возможная в реальной действительности. Но пейзаж поместился на ладонях человека, ночные города становятся сказочными благодаря своему расположению на ветвях вековых дубов. Соединение реальностей с помощью нереальной ситуации вносит в произведение волшебство сказки.

Есть у Чюрлениса ряд произведений, где вся предметность является вымыслом. К таким картинам можно отнести «Мир Марса», ряд картин из цикла «Знаки Зодиака» и целиком весь цикл «Сотворение мира», хотя сказкой эти картины называть не принято, несмотря на всю их «неведомость» и фантастичность. Реальным в подобных картинах является, прежде всего, само произведение, художественный образ, материал, в котором выполнено произведение и «материальная среда» сказки — волшебство, фантазия, мечта. Таким образом, здесь наблюдается реальное соединение нереальных явлений.

Как видно из примеров, композиционные решения картин-сказок Чюрленис осуществляет с помощью трех основных методов контрапунктических объединений двух начал — реального и нереального. Возможны сочетания всех трех способов во всевозможных вариантах взаимодействия и взаимопереходов. Обобщенно этот композиционный принцип построения можно определить как контрапункт реального и нереального.

В музыке встречается много случаев, когда используется контрапунктическое соединение нескольких самостоятельных тем. Их самостоятельность выражается противоположностью характера и достаточной развитостью. Примерами подобного построения могут служить увертюра к опере Бородина «Князь Игорь» и «Половецкие пляски» из той же оперы, прелюдия и фантасма из музыки Бизе к драме Додэ «Арлезианка» и ряд других произведений.

В контрапункте реального и нереального Чюрленис соединяет темы противоположные не только по характеру, но и по их природе: одни взяты из реальной действительности, другие — из воображения и фантазии, в чем проявляется их самостоятельность. Таким образом, в картинах-сказках Чюрленис использует контрапункт самостоятельных тем.

Вернемся к некоторым уже рассмотренным картинам, чтобы отметить наличие в них не одного, а нескольких контрапунктических приемов композиционного решения. Картина «Истина» несет в себе не только контрапункт реального и нереального, но, как отмечалось выше, и контрапункт ассоциаций (бабочки — крылатые человечки). Помимо контрапункта реального и нереального в «Сказке о королях» Чюрленис использует еще один прием контрапунктического построения, встречающийся во многих его картинах не только сказочного содержания. Как уже говорилось, в «Сказке о королях» города расположены на ветвях деревьев, пейзаж с солнцем свободно поместился на ладонях человека. Здесь смещены представления о соотношении масштабов, об их взаимосоразмерности.

Картина «Гимн» («с тюльпанами») — это гимн Солнцу, Небу, Земле, вечному обновлению природы (рис. 20). Цветы на картине изображены «слишком

большими». Сказочность здесь заключается в несоответствии масштаба цветов с изображением окружающей их среды. Подобная гиперболизация масштабов присутствует и в картине «Безмолвие», где три одуванчика воспринимаются «великанами» (рис. 21). Во второй части триптиха «Сказка» (рис. 22) белый шар отцветшего одуванчика, к которому тянет руки младенец, изображен равным по величине головке ребенка. Во второй части живописного цикла «Соната моря» гигантская человеческая рука держит на ладони корабль. Уже этих примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что перед нами определенный композиционный прием, с помощью которого Чюрленис «позволяет» предметам «не подчиняться» законам перспективы, всем правилам соразмерности и пропорциональности в изображении. Вполне допустимо охарактеризовать этот метод композиционных решений как контрапункт масштабов. Здесь самостоятельность тем, их контрастность характеризуется и подчеркивается противопоставлением степени перспективных взаимоудаленностей изображенных предметов и явлений.

В рассмотренных картинах несоответствие масштабов осуществлялось с помощью увеличения отдельных предметов, их гиперболизации. Среди графических работ Чюрлениса встречается противоположный метод построения. В «Композиции» — эскизе (1908 г.) на ярусах кроны огромного дерева расположены целые рощицы маленьких деревьев (рис. 23). По сравнению с картиной «Безмолвие» здесь мы видим уменьшение предметов по степени их приближения к зрителю.

В картине «Сказка о королях» есть еще и третий полифонический прием построения, помимо контрапункта масштабов и контрапункта реального и нереального. Деревья с городами на ветвях изображены на фоне ночного неба с созвездиями, а в нижней части картины изображено солнце, освещающее пейзаж и лица персонажей. В «Финале» цикла «Соната солнца» на колоколе как итог развития всего цикла одновременно светят луна и солнце, создавая контрапункт дня и ночи, подобный тому, что мы видели в «Сказке о королях». Такое соединение самостоятельных временных отрезков, двух времен суток, вполне правомерно назвать контрапунктом временных ситуаций.

Если обратиться к музыкальным категориям, а точнее, к ладотональному восприятию состояния дневной и ночной природы, то сопоставление дня и ночи можно представить как сопоставление мажора и минора в одновременном звучании. Таким образом, перед нами пример полиладовости. В живописи контрапункт двух ладов осуществляется в основном с помощью цвета, в то время как в графике — путем сопоставления белых и черных плоскостей. В эскизе «Силуэты» (1905 г., рис. 24) черным изображениям переднего плана противопоставлены очертания белых облаков. Та же ситуация очевидна в «Композиции» (1908 г., рис. 25), где светлое изображение крылатой фигуры воспринимается в мажоре, а тень — в миноре.

Контрапунктическое соединение самостоятельных тем получает свое дальнейшее развитие в творчестве Чюрлениса в целом ряде произведений, построенных самым «очевидным» полифоническим методом, упоминающимся многими искусствоведами. В этих картинах соединяются не отдельные самостоятельные темы, а целые композиционные построения, картины-миры, наложенные друг на друга. Каждая последующая наложенная картина, просвечиваясь через предыдущую, не только не мешает ей, но зачастую усиливает ее звучность. Этот метод построения многими исследователями назван полифонией пространств.

В «Финале» цикла «Соната солнца» (рис. 26) на первом плане колокол с мотивами солнца, луны, звезд, храмов и т. д., образующих контрапункт временных ситуаций, что уже рассматривалось выше. На втором плане картины — огромная паутина, за ней третий план — пьедесталы с сидящими на них королями, а далее — мировое пространство с созвездиями и светилами, с тенями от фигур и пьедесталов, причем тени даны в увеличении. Вся эта полифония четырех пространств создана линией и цветом, различной силой освещенности. В «Анданте» из цикла «Соната звезд» четыре пространственных плана, соответственно окрашенных по-разному: первый план золотистый, второй — охристо-зеленый, третий — зеленый, четвертый план синего цвета, доходящего в своей густоте до черного. В «Аллегро» из того же цикла количество пространственных планов настолько велико, что трудно их сосчитать. В третьей части цикла

«Соната весны» три плана: солнечный, зеленый и синий.

Есть мнение, что этот контрапункт пространств Чюрленис создает больше линией и светосилой, нежели цветом. Но поскольку цвет в этих картинах участвует в неменьшей степени, чем линия и свет, а совокупность этих трех категорий и дает возможность художнику «соединить несоединимое», то вполне правомерно сказать, что эта совокупность средств лишней раз подтверждает полифоническую природу живописного мышления Чюрлениса. Интересным оптически-цветовым эффектом является момент наложения, а вернее, пересечения одной цветовой сферы с другой, где вся площадь пересечения дает производный цвет и воспринимается новым пространственным построением. Здесь производная тема является результатом контрапунктирования двух основных тем. Подобный эффект можно усмотреть в «Аллегро» из «Сонаты звезд», и в отдельных деталях многих других картин Чюрлениса.

Не исключая значимости функций линейности и света в полифонии пространств, но исходя из основной категории живописи — категории цвета, позволим себе в дальнейшем именовать этот полифонический метод построения полифонией цветовых сфер. Правомерность такого наименования особенно очевидна в картинах, где фактически нет реалий окружающей действительности, как к примеру, в большинстве картин цикла «Сотворение мира». Здесь основную смысловую нагрузку несет цветное решение.

Не меньший интерес представляет применение полифонии цветовых сфер в написании отдельных деталей в ряде произведений Чюрлениса. В трех картинах цикла «Искры» дым клубится на первом плане, сквозь них просвечиваются второй и третий планы, часть искр находится между первым и вторым, а часть — между вторым и третьим планами. Искры являются деталями картины, но их расположение намного усложняет контрапунктичность произведения в целом, расширяя пространство между цветовыми сферами. Птица в картине «Весть» частично «перекрыта» прозрачными голубоватыми облаками. Свечение солнечных лучей, вырывающихся из левого окна руины, в картине «Былое» позволяет просматривать перекрытую лучами часть стены.

Как видим, Чюрленис использует контрапункт цвето-

вых сфер не только в решении композиции в целом, но и в построении отдельных деталей картины.

Применяя контрапункт временных ситуаций и контрапункт масштабов, Чюрленис развивает более многообразный и более музыкальный метод организации пластического материала — метод имитации. Этот метод он использует как в графике, так и в живописи, притом не только в картинах с музыкальными названиями, но и во многих других. К примеру, в графической «Композиции» (1908—1909, рис. 27) применены два метода музыкального построения: облака за горизонтом воспринимаются как запрокинутые детские головки — это уже знакомый нам контрапункт ассоциаций, а то, что облака повторяют очертания головы мальчика, изображенного на переднем плане листа, является имитацией. Если рассматривать композицию слева направо, то в повторях головок-облаков ясно читается имитация в увеличении.

Особенности строения любой имитации в музыке больше всего определяются соотношением ее начального и имитирующего голосов. Имитация может быть применена в многоголосии любого склада. Но для того, чтобы имитация могла быть введена в многоголосие полифоническое, необходимо особое условие: при вступлении имитирующего голоса начальный голос должен не только не умолкать, но исполнять контрастный, мелодически развитый контрапункт к имитирующему голосу, т. е. то, что мы называем противосложением. Из соотношений начального и имитирующего голосов вытекает многообразие видов имитации. Одной из характеристик соотношений являются вертикальные и горизонтальные координаты. Вертикальные координаты определяются интервалом имитации, указывающим, насколько выше или ниже начального голоса вступает имитирующий голос, — имитация в унисон, секунду, терцию и т. д. Горизонтальные координаты имитации характеризуются расстоянием во времени вступлений голосов и измеряются количеством целых тактов или долей такта. В живописи и графике эти вертикально-горизонтальные соотношения, казалось, могли бы полностью повториться в силу двухмерности живописи или графической плоскости. Но законы пластического искусства вносят свои поправки, поскольку

в картине нет ни интервалов, ни тактов. Помимо вертикали и горизонтали в живописи существует перспектива, которая часто в картинах и графических композициях выполняет ту же функцию, что горизонталь в музыке.

«Эскиз. Силуэты» (рис. 24) и «Композиция» (рис. 25), уже рассмотренные в аспекте полиладовости, интересны и присутствием в них метода имитационного построения. В «Силуэтах» облака имитируют очертания переднего плана, тень в «Композиции» повторяет рисунок фигуры, только в значительно большем масштабе, здесь — имитация в увеличении. Проведение тем в этих двух произведениях Чюрленис осуществляет в последовательности перспективного удаления: перспектива здесь заменяет горизонталь нотной записи, являясь одновременно и вертикалью. Но по законам перспективы предметы, удаляясь от зрителя, должны уменьшаться в своих масштабах, а Чюрленис их увеличивает, подчеркивая тем самым очевидность метода имитации в увеличении.

Есть и еще одно важное различие между музыкальной имитацией и изобразительной. В процессе восприятия музыкального произведения сначала звучит только проведение темы — пропоста, до тех пор, пока не вступит респоста, после чего звучит двухголосие. В рассматриваемых нами произведениях графики благодаря последовательности тем в перспективу, зритель воспринимает обе темы одновременно. В живописных произведениях Чюрлениса имитационная полифония занимает весьма значительное место и представлена несколькими разновидностями.

В «Скерцо» из цикла «Соната пирамид» (рис. 28) и в «Аллегро» из цикла «Соната солнца» зритель видит изображение множества солнц. Эта множественность, а вернее, повторность может считаться имитацией, но, дав возможность доминировать изобразительной «событийности», здесь можно заметить и другое. Чтобы увидеть различные положения солнца по отношению к пирамидам, а точнее, увидеть солнце над каждой из пирамид, необходимы определенные отрезки времени. Можно двигаться вдоль пирамид и «фиксировать» взаимосовпадения вершин пирамид с солнцем, но на переход от пирамиды к пирамиде также необходимы определенные временные отрезки. Безусловно, Чюрленис, со-

здавая картину, не мыслил столь «овеществленно» и фабульно: сказалась особенность его пространственно-временного мышления. Если в «Сказке о королях» контрапунктируют ночь и день, то в «Скерцо» из «Сонаты пирамид» как и в «Аллегро» из «Сонаты солнца» контрапункт создают временные отрезки дня. Единство композиции образует секвентное движение, т. е. перед нами секвенция временных ситуаций. Секвенцией временных ситуаций вполне правомерно считать пятикратное повторение изображения луны в «Финале» «Сонаты ужас», где зритель воспринимает одновременно пять временных моментов ночи. Каждое последующее изображение луны имитирует предыдущее в движении по горизонтали картины с небольшой разницей высоты проведений.

В целом ряде картин Чюрлениса проведение начальной темы и имитирующих тем строится по принципу удаления в перспективу картины. В подобных произведениях чаще всего Чюрленис применяет имитацию в увеличении. Так, в картине «Горы. Кипарисы» (рис. 29) второе проведение темы кипарисов дано в значительном увеличении. Имитацией в увеличении является второе проведение темы замка в верхней части картины «Аллегро» из цикла «Соната солнца», изображение лучей во второй картине этого цикла, изображение деревьев и моста в верхней части картины «Скерцо» из этого же цикла (рис. 30). С помощью имитации в увеличении Чюрленис добивается эффекта стереофоничности. Зритель находится одновременно в двух перспективах — в прямой и в обратной.

Самыми очевидными имитационными построениями отличаются те картины, где часть одного проведения темы «перекрыта» частью последующего проведения. «Скерцо» из «Сонаты солнца» уже рассматривалось выше в аспекте имитации в увеличении. В нижней части картины тема моста и деревьев проводится четыре раза. Три последних проведения расположены так, что каждое предыдущее частично закрывает последующее. Говоря музыкальным языком, каждая последующая тема начинается раньше, чем заканчивается предыдущая. Если здесь учесть полное соответствие масштабов изображения перспективным удалением, то можно смело сказать, что начальная тема повторяется имитирующе-

ми без изменения. В музыке такое построение принято называть канонической имитацией или канон. Но если в этой картине рассматривать верхнее изображение деревьев и моста как завершение пропосты, а все нижнее как середину респосты, то их двуединство образует «канон двух канонов».

Канонически построена композиция картины «Арфисты» из цикла «Гимн» (рис. 31), где второе и третье проведения являются первой и второй респостами, а четвертое проведение можно считать второй пропостой. Большой интерес представляет композиция «Корабль» (рис. 32). Здесь в центре композиции два проведения темы корабля образуют канон, а нижнее и верхнее изображения образуют экспозицию и репризу. Таким образом, перед нами трехчастная форма, середина которой представляет собой каноническую имитацию (см. схему на рис. 32). Помимо имитационного построения в картине «Корабль» присутствует контрапункт ассоциаций, поскольку три изображения корабля одновременно являются и облаками. Другими словами, в этой картине Чюрленис использует и скрытое двухголосие.

В «Финале» триптиха «Фантазия» канон представлен трижды повторенными изображениями замка и деревьев. Каноническое построение можно наблюдать в деталях некоторых картин цикла «Сотворение мира»: стихия неба в шестой картине, средняя часть седьмой картины, в восьмой — взаиморасположение двух арф.

Синтез имитационной и контрастной полифонии наиболее ярко проявляется в форме фуги. Чюрленис-полифонист не проходит мимо этой формы как в музыке, так и в живописи. В 1908 году он создает одно из совершеннейших своих живописных произведений, картину «Фуга» (рис. 33). Это произведение достаточно изучено исследователями творчества Чюрлениса. Но позволим себе заметить, что перед нами пример двойной фуги с общей экспозицией тем. Елочка — это одна тема, замки и скульптуры — вторая тема. Излагаются темы одновременно в двухголосном контрапунктическом соединении и во всех проведениях проходят совместно. Законы пластического искусства не позволили Чюрленису четко разграничить проведения тем и ответов, поскольку в живописи не существует тонико-

доминантных соотношений, а есть только графически-живописные. Тем не менее, при внимательном рассмотрении картины можно условно разделить предметность на темы и ответы. Имитация в «Фуге» осуществляется по законам перспективного удаления, нарушением которого является имитация в увеличении во втором проведении тем, что позволяет рассматривать это проведение как вторую, развивающую часть фуги. В музыке репризная часть фуги, как правило, возвращает и утверждает основную тональность произведения. Таким образом, «Фуга» Чюрлениса является трехчастной фугой. Все ладо-тональные характеристики, присущие форме фуги в музыке, в картине Чюрлениса заменены изменением масштабов (имитация в увеличении) и перевернутыми изображениями (обращение). В «Фуге» отчетливо прослеживается имитационность, а контрастность носит несколько скрытый характер в силу монохромности решения картины в целом. Как отмечалось, восприятие музыкального произведения и восприятие произведения пластического искусства отличаются прежде всего временными характеристиками. Если все части картины «Фуга» представить нотным материалом, то мы должны были бы воспринимать их последовательно от первой к последней, как это показано на рис. 33, б. Но зритель охватывает своим взглядом картину в целом одновременно, как контрапункт всех трех частей в их вертикальном сопоставлении и сочетании, что превращает картину в сложнейшее полифоническое построение.

Циклические формы и жанры

В творчестве Чюрлениса значительное место занимает циклический метод мышления. Многие его музыкальные и живописные произведения объединены в циклы с определенными общими названиями, а довольно часто и с названием каждой части отдельно. Сонатные циклы, по словам Ландсбергиса, «служили исчерпывающему раскрытию темы, а отдельные картины по своему характеру соответствовали контрастности частей сонатного цикла в классической музыке»¹¹. Мысль Ландсбергиса полностью подтверждается построениями всех сонатных

циклов Чюрлениса. Но есть у него циклы картин, где раскрытие темы происходит настолько постепенно, что контрастность стоящих рядом частей мало заметна. Одним из самых ранних циклов Чюрлениса является его живописная «Симфония похорон». Главное в цикле — две темы: тема траурной процессии и тема солнца. Их взаимодействие со всеми видоизменениями этих взаимодействий объединяет семь картин цикла в единое целое. Вступлением к «Симфонии похорон» служит траурный звон колокола, помещенного в арке колокольни причудливой архитектурной формы. Похоронная процессия, заполнившая площадь, дана в состоянии статики. Все погружено в сумерки раннего утра. Отсвет солнца чуть золотит край неба.

Во второй картине цикла даны две темы: тема солнца и тема гроба, плывущего на плечах несущих его людей. Вторая тема вычленена из общей массы процессии и воспринимается мелодией без сопровождения. Таким образом, вторая часть цикла — это изложение двух тем, уже здесь образующих контрапункт двух состояний — скорби и радости бытия. Благодаря композиционному расположению тем состояние скорби здесь главенствует, поскольку тема солнца представляет собой второй голос. Подобный контрапункт скорби и радости в живописи можно осуществить различными средствами, прежде всего цветом, в музыке — ладо-тональными соотношениями. Так, Чюрленис во второй части «Симфонии похорон» использует полиладовость, которая присутствует и в третьей части цикла. С точки зрения образности, тему солнца можно рассматривать как символ вечного, а тему процессии — как символ преходящего. Но если во второй части картины показана процессия, движущаяся параллельно движению солнца, то в третьей части цикла она движется в сторону заходящего солнца. Неумолимость движения подчеркнута статичными вертикалями гигантских стволов на первом и третьем планах картины. В четвертой части картины солнце изображено ушедшим за горизонт, но его отблески рассыпались мелкими вспышками на фигурах людей, идущих из ущелья в гору. Движение во второй и третьей частях происходило слева направо, в четвертой части его направление противоположно, соответственно изменилось взаиморасположение солнца и процессии.

¹¹ Там же. С. 250.

В пятой картине цикла имитацией солнечного света являются огни свечей в руках идущих. Помимо имитации здесь присутствует, как уже отмечалось, контрапункт ассоциаций: процессия образует очертания гигантского ужа, медленно ползущего в гору. В шестой картине царствует ночь с бледным диском луны на небе, аллегория смерти подчеркивает господство скорби. И как заключительный аккорд, как результат всего развития в цикле, звучит тема человеческого одиночества в седьмой картине, где фигура скорбящей женщины дана на фоне опустевшего дома. Здесь нет ни солнца, ни луны — здесь утверждается главный образ цикла.

Цикл «Симфония похорон» построен, как мы видели, на варьировании взаиморасположений солнца и траурного шествия, частично варьируются и сами темы. К примеру, тема траурной процессии в каждой картине меняет свои очертания и цельность.

В классической музыке встречаются вариации на две темы, реже на три. В двухтемном цикле периодически чередуются по одной вариации на каждую тему. (Анданте с вариациями фа-минор Гайдна для фортепиано). Иногда встречается такое развитие цикла, где следуют по несколько вариаций на каждую тему.

В цикле «Симфония похорон» Чюрленис варьирует обе темы, подобно двойным вариациям, но не придерживается ни первой, ни второй вышеуказанных форм. Каждая последующая часть цикла представляет собой контрапунктическое соединение двух варьированных тем, что лишний раз подтверждает главенствующую роль полифонического метода композиционных построений каждой части и цикла в целом. Поскольку темы и их компоненты в цикле подвергаются существенным изменениям и вступают в различные контрапунктические взаимодействия, то цикл в целом представляет собой свободные вариации на две темы.

Если вернуться к образной стороне всего цикла и расположить картины по кругу в последовательности против часовой стрелки, то центром всего цикла окажется солнце. Создается ощущение, что Чюрленис изобразил здесь годовой цикл движения Земли вокруг Солнца. Невольно вспоминаются его слова о том, что он воспринимает весь мир как большую симфонию,

а люди — это ноты, с помощью которых создана эта симфония.

Живописный цикл «Потоп» не является иллюстрацией к библейской легенде. Своим философским содержанием и силой обобщения образов этот цикл восходит к космологическим идеям Чюрлениса, к его стремлению охватить единым взглядом все мироздание, к стремлению проникнуть творческой фантазией в глубины Вселенной. Цикл состоит из девяти картин. Через все части, кроме первой и восьмой, проходит тема водной стихии — признак монотематизма.

Первая часть цикла — изображение гигантской лестницы, уходящей своими ступенями на вершину холма, который венчает полупрозрачный, как мираж, город. Над верхним окончанием лестницы две огромные человеческие руки, образующие арку. Жест сцепленных рук несет в себе состояние мольбы к небу. Во второй части водная стихия заполняет две трети пространства картины, образуя на горизонте подобие руки с вытянутыми вдоль горизонта пальцами, концы которых постепенно растворяются в воде. В этом изображении явно ощущается присутствие контрапункта ассоциаций, благодаря которому осуществляется взаимосвязь с первой частью цикла. В третьей части изображены две рощицы тонких деревьев, стоящих в воде, как в весеннее половодье. Поверхность воды, как и во второй части, зеркально спокойна. Состояние покоя подчеркивается симметричностью изображений рощиц. В четвертой части тема воды контрапунктирует с темой архитектурного сооружения загадочной формы. В пятой части цикла водная стихия изображена в состоянии ураганного шторма, захлестнувшего волной корабль, а на втором плане из воды выступает небольшая часть архитектуры. В этой части контрапунктируют три темы. В шестой части продолжается «повествование» о силе водной стихии. Из воды выступает верхняя площадка лестницы с аркой воздетых к небу рук, которые в первой части цикла расположены над вершиной холма. Таким образом, водная стихия поглотила здесь весь этот гигантский холм. Город-мираж не виден за струями ливня. В седьмой части цикла через толщу воды просвечиваются очертания то ли холма, то ли целой планеты, над горизонтом — лучи «полузатонувшего» солнца. Момент просвечивания

в средней части полотна — это полифония цветовых сфер. В восьмой картине все «действие» Чюрленис переносит в небесное пространство, где из облаков образуется очертание руки, в ладони которой не то светило, не то малая планета. Два пальца руки, в свою очередь, образуют подобие головы ужа, ассоциацию усиливает изображение планеты, «превращающейся» в глаз. Контрапункт ассоциаций здесь удвоен. В девятой части цикла двойная ассоциативность этого изображения конкретизируется, и мы видим в небесном пространстве сиренево-фиолетовое облако в виде изогнувшегося ужа.

Развитие в цикле построено на вариационном изменении темы водной стихии и на контрапункте ее с темой какого-либо иного явления действительности. Вторая тема в каждой части новая. Переход от восьмой к девятой части осуществлен с помощью выкристаллизовывания темы ужа из небольшого фрагмента темы стихии неба. Стихия воды в последней части изображена в состоянии покоя, как и в начале цикла.

Цвет от картины к картине меняется, варьируясь согласно основному содержанию части. В первой картине преобладают золотистый и синий цвета, в различных градациях. В последующих частях цвет становится сдержаннее и монохромнее. В четвертой — резко обозначена цветовая контрастность. Здесь, как и в пятой, очевиден контрапункт зеленовато-голубоватого цвета с красно-оранжевым. Частично эта контрапунктичность сохранена и в шестой картине. Седьмая и восьмая части вновь приобретают монохромность. В девятой, заключительной, — синий цвет из первой картины и красный из пятой соединились, дав сиренево-фиолетовый цвет, в который окрашено изображение ужа. Цвет архитектурных конструкций в этой части не что иное, как реминисценция цвета первой части. Таким образом, перед нами вариационный цикл. По характеру построения и развития это свободные вариации, а отсутствие основной темы в двух картинах придает циклу черты рассредоточенности.

Один из самых многочастных живописных циклов Чюрлениса — цикл «Сотворение мира» — состоит из 13 картин, объединенных не только названием, но и единством развития многочисленных новообразований, бесконечностью переходов от одного состояния

к другому, как между картинами, так и внутри каждой отдельно взятой. Главным объединяющим моментом в цикле служит его основная философская идея, идея созидания, желания проникнуть в таинство зарождающейся жизни и мысли, таинство зарождения планет и галактик. В большинстве картин цикла отсутствует повествовательность в виде реальных предметов, за исключением отдельных деталей, вся повествовательно-предметная сторона является вымыслом, плодом фантазии художника.

Порядок расположения картин Чюрленис не указал. Ландсбергис предложил расположить картины по принципу постепенного усиления интенсивности цвета и света. Расположив картины в таком порядке, можно воспринимать все развитие цикла как непрерывное движение с соответствующим обогащением палитры, потеплением колорита, усложнением полифонических построений, со всем множеством модуляций и переходов, как в цвете, так и в рисунке.

В первой части из хаоса фиолетово-синих глубин пространства появляется светлое пятно. То ли это зарождающаяся планета, то ли разгорающееся светило, а возможно, начавший свое формирование материк. На второй картине отчетливо просматриваются три цветовые сферы, несмотря на монохромность картины в целом. Многоплановость здесь присутствует не только в плоскости картины, но и в глубине перспективы. В верхнем левом углу композиции довольно легко «читается» профиль старца. Таким образом, полифония цветовых сфер, явная трехчастность и контрапункт ассоциаций образуют единство композиционного построения. В верхней части третьей картины изображена кисть руки, замершей в повелительном жесте. Символика этого жеста поясняется и подкрепляется надписью в нижнем правом углу картины: *Stan sie* — Да будет! Так Чюрленис выразил волю творческого начала — человеческий разум не только осознает это начало, но сам выступает как творец. В трех последующих частях цикла использованы принцип полифонии цветовых сфер; в четвертой части четыре цветовых пространства, в пятой — два, и в шестой части — три. С седьмой по одиннадцатую картину царствует тема сотворения растительного мира неведомых планет, усложняется кон-

трапунктичность. На втором плане седьмой картины отчетливо просматривается каноническое построение: в верхней части полотна имитационный повтор изображений первого и второго планов. В последующих картинах широко использована полифония цветовых сфер и особенно ритмическая вариационность, наряду с этими приемами, многие моменты решены имитационным построением. В 12-й части цикла появляются «конкретные» изображения предметов музыки. На переднем плане изображен орган, напоминающий одновременно очертания сказочного замка (контрапункт ассоциаций), за этим двояким изображением расположены вполне определенные очертания двух арф в канонической последовательности. Заканчивается цикл изображением подводного мира, сквозь толщу воды просматриваются очертания морских звезд и растений. Композицию в целом образуют три цветовые сферы. Ощущение незаконченности цикла не кажущееся. Чюрленис мечтал написать не менее ста картин. Возможно, что тринадцатая картина — переход к изображению подводного мира.

«Сотворение мира» — один из самых ранних живописных циклов Чюрлениса и один из самых «нематериальных». В отдельных его частях мы видели присутствие многих полифонических приемов, которые получили свое дальнейшее развитие в более поздних произведениях художника. Цикл в целом трудно отнести к какой-либо конкретной музыкальной форме. Эта трудность заключается прежде всего в отсутствии единой темы-предмета, что позволило некоторым искусствоведам Запада причислить «Сотворение мира» к абстрактной живописи. «Абстрактным понятиям Чюрленис придавал большую значимость, видел в них основы бытия и стремился создать аналогичные обобщения пластическими средствами, чтобы картины заключали в себе как философскую всеобщность, так и непосредственность эстетического воздействия»¹². Это положение Ландсбергиса убедительнее всего подтверждается циклом «Сотворение мира», где абстрактное понятие «идея становления» — единая тема для всех частей цикла, которая воплощается через вариационно-полифоническое развитие света и цвета. Таким образом, «Сотворение мира» —

это полифонические вариации на две темы. В этом цикле, как ни в одном другом произведении Чюрлениса, воплотились две концепции символизма — самостоятельность цвета в его воздействии на сознание зрителя и самостоятельность художественного произведения, его независимость от реальной действительности. К примеру, Бернар излагает эти концепции так: «Мне казалось, что следует сохранить теорию цветов, но отойти от иллюзорного реализма, обманывающего глаз впечатлением вибрации света. Живопись, будучи декоративной, должна прежде всего радовать глаз и разум, а для достижения этого существовали лишь два средства: цвет, с одной стороны, независимый (от природы) замысел картины — с другой»¹³. Более «материально» вариационность проявляется в пяти картинах, образующих подгруппе середины цикла — это картины седьмая, восьмая, девятая, десятая и одиннадцатая.

Достаточно определенно построен цикл «Зима». О построении некоторых картин говорилось выше. Цикл в целом строится на вариационном развитии тем двух деревьев. Первая картина (рис. 34, а) — это изложение обеих тем. Деревья даны на фоне гладкой заснеженной равнины и зимнего неба. На вершине левого дерева светится большая снежинка-звездочка, на вершине правого — снежинка-огонек. На второй картине (рис. 34, б) правое дерево превратилось в канделябр, из снежинки-огонька выкристаллизовались горящие свечи, среди которых одинокая снежинка-звездочка, перешедшая с вершины левого дерева. В глубине перспективы дано второе проведение темы дерева-канделябра. Деревья-канделябры, снежинки-звездочки, снежинки-свечи, ветви-узоры на стекле — все это контрапункт ассоциаций, а изменение предметной ассоциативности — способ варьирования.

В третьей части цикла (рис. 34, в) дерево покрыто «иголками» и инея и увешано снежинками-звездами. Очертания дерева значительно изменены, но форма канделябра угадывается. Тема левого дерева здесь отсутствует, от нее взят лишь мотив снежинки-звездочки.

Четвертая часть (рис. 34, г) — это вариация на тему дерева-узора из второй части. Здесь Чюрленис так видо-

¹² Ландсбергис В. Сотворение мира. Вильнюс, 1973. С. 7.

¹³ Ревад Д. Постимпрессионизм. Л.-М., 1962. С. 157.

изменил очертания ветвей узоров, что промежутки между ними образуют такие же ветви, но обращенные верхушками вниз, что напоминает прием построения в графической композиции «Башня», где мы определили этот прием как энгармонизм света и тени.

Пятая и шестая части (рис. 35, а, б) являются продолжением четвертой части. В седьмой (рис. 35, в) снежинки изображены в виде звезд и прямоугольных кристаллов, рядом расположены большие кристаллы-подобия ледяных глыб. Очертания деревьев лишь угадываются в ветвеобразных группировках кристаллов-снежинок.

В последней картине цикла (рис. 35, г) два дерева из первой части даны на фоне вертикальных рядов «глыб льда». Третье дерево является реминисценцией «узора на стекле» из второй части. Цикл в целом является, таким образом, полифоническими вариациями на две темы.

Полифонические приемы построений в живописных «Сонатах» Чюрлениса уже рассматривались. Остановимся еще на одном аспекте анализа его картин — это открытость формы. Как известно, открытость формы более всего присуща вариационно-полифоническим произведениям, поэтому нет надобности останавливаться на этом вопросе относительно живописных циклов Чюрлениса, где открытость формы заложена в самой природе жанра. Что касается отдельно взятых частей цикла или отдельных картин, то многие из них зритель воспринимает так, будто изображенное пространство больше плоскости холста. Зритель ловит себя на попытке заглянуть за внутренний край рамы, картина «продолжается» за пределами формата. К примеру, первая часть цикла «Соната солнца» построена так, что имитация замка и солнц может продолжаться до бесконечности, как в глубину перспективы, так и по плоскости переднего плана. В «Анданте» этой же сонаты лучи солнца могут продолжаться также до бесконечности, как бесконечно может расширяться изображение Вселенной. В «Скерцо» из цикла «Соната солнца» в третий раз имитировать тему мостов и деревьев в глубину перспективы может помешать только имитация в увеличении, взятая за основу композиционного построения картины, третье проведение тем не вмещается в формат

холста. Но имитация тех же тем на первом плане картины может продолжаться по горизонтали слева направо. Полифония цветовых сфер в «Финале» цикла «Соната солнца» позволяет считать форму этой картины открытой. Открытость формы в «Анданте» из цикла «Соната весны» выражена двояко. Имитация в увеличении (тема мельниц) — это одно проявление открытости формы, а «невместимость» в плоскости картины второго и третьего проведения — второе проявление открытости.

Триптих «Райгардас» является одним из самых «реалистических» произведений Чюрлениса, но и он написан в открытой форме. Прежде всего, открытость заключена в цикличности, помимо этого, пространство каждой картины можно мысленно продолжить за пределы рамы, как по вертикали, так и по горизонтали.

Современное понятие открытой формы, сложившееся в 50—60-х годах нашего столетия, считает одним из крайних проявлений открытости формы алеаторику, чего Чюрленис, естественно, знать не мог. Но возможна ли алеаторика в пластическом искусстве? К примеру, Гюго тоже не знал понятия «алеаторика», как не знали этого Пикассо и Тулуз Лотрек, но все они часто пользовались в композиционных поисках алеаторическим методом, который называется «кляксографией». Первый этап этого поиска заключается в разбрызгивании краски или туши на плоскость. Затем отдельные пятна соединяются в детали и целые изображения. Признаки алеаторики присущи и технике «монотипия», где оттиск часто приобретает ряд моментов случайности.

Проявлением алеаторичности в произведениях Чюрлениса можно считать «производные» цветовые сферы, образуемые двумя основными, а также ту свободу, с которой он «обрезает» свои картины границами формата.

Но прежде всего открытость формы присуща большинству живописных и графических произведений Чюрлениса, ввиду того, что основным методом его композиционного мышления является полифония.

Все рассмотренные музыкальные методы, примененные Чюрленисом в живописи, можно разделить на две группы:

1. Часть методов принадлежит полностью музыкальной сфере. К ним относятся цикличность, секвентность, имитационность, полиладовость, полиритмия. Одним словом, все те категории, которые можно назвать сугубо музыкальными (исключение составляет цикличность, присущая многим видам искусства, в том числе, литературе и искусству стихосложения).

2. Вторая группа представлена приемами, которые являются синтетически-производными от категорий музыки и живописи вместе взятых.

Контрапункт реального-нереального образует единство двух начал, противоположных по своей природе. Музыкальными категориями здесь являются: собственно контрапунктирование, полиритмия, полиладовость.

Контрапункт ассоциаций образуется в результате применения метода скрытого многоголосия, но здесь присутствуют еще два контрапунктических момента, визуальные по своей природе — это контрапункт аспектов и предметная имитационность, когда изображение одного явления имитирует другое. К визуальной сфере добавляется еще и контрапункт живой и неживой природы.

Контрапункт масштабов несет в себе признаки проведения темы в увеличении.

В контрапункте временных ситуаций как мы видели, часто присутствует полиладовость (день-ночь, мажор-минор) и секвентность (секвенции временных ситуаций).

Контрапункт перспектив является результатом имитаций в увеличении. Полифония цветовых сфер образуется путем контрапунктического объединения нескольких самостоятельных композиций, представляющих собой своего рода законченные картины.

Провести более точную классификацию рассмотренных нами разновидностей контрапункта довольно трудно по той причине, что в творчестве Чюрлениса соединяются и взаимодействуют категории двух различных по своей природе искусств. Каждое из них не может полностью подчиняться законам другого.

В музыке контрапунктом управляют жесткие прави-

ла, которые, меняясь исторически, остаются достаточно отчетливыми для любого стиля музыки, где присутствует полифония.

В живописи, казалось бы, всегда что-то с чем-то сопоставляется: свет с тенью, линия с линией, передний план с фоном, цветовое пятно с другим цветовым пятном, но контрапункт образуют они лишь в крайне широком смысле. Такого рода сопоставления на уровне категорий музыки неправомерно рассматривать, поскольку подобный контрапункт присущ всем видам искусства.

У Чюрлениса первая группа контрапунктических методов подчиняется в той или иной мере законам музыкальных правил. К примеру, имитационные построения в картинах осуществляются так, что все имитирующие проведения повторяют рисунок первого проведения темы, меняются лишь цвет и масштабы. Подобную повторность изображения трудно найти в искусстве прошлого. В канонических композициях ряда картин Чюрлениса четко просматриваются горизонтальные координаты, благодаря ритмичности соотношений пропост и респост.

Большинство контрапунктов первой группы, с другой стороны, не только не подчиняются законам пластического искусства, но часто нарушают их. К примеру, в «Анданте» из «Сонаты весны» предмет, удаленный в перспективу, частично перекрывает предмет, находящийся на первом плане картины, о чем уже говорилось. Подобное «переплетение» масштабов и планов является полным нарушением законов классической живописи. Это неподчинение можно усмотреть во многих произведениях Чюрлениса.

Вторая группа методов контрапунктирования, проявляя свою двоякую природу, в равной степени подчиняется законам музыки и пластического искусства. Например, в полифонии цветовых сфер Чюрленис соединяет чаще всего несколько самостоятельных планов, как это делают, казалось бы, большинство живописцев. Но, в отличие от общепринятых сопоставлений в порядке последовательности в перспективу, у Чюрлениса каждый план часто занимает всю плоскость холста, просвечиваясь через предыдущий. Благодаря опрозраченности образуется единство, подобное которому трудно увидеть в живописи прошлого. Исключения могут составить лишь решения отдельных деталей в картинах некоторых

художников. Так в «Садах радости» Босха сквозь слои воды просвечиваются фигуры пловцов и предметность.

Взаимопросвечивание цветовых сфер в картинах Чюрлениса создает возможность воспринимать их в целом как единые полифонические произведения, что позволяет рассматривать это единство на уровне категорий музыки. Решение же каждой отдельно взятой цветовой сферы полностью подчиняется законам пластического искусства.

До сих пор мы рассматривали каждый музыкальный метод, в той или иной степени, обособленно от других, которые могли присутствовать в картине Чюрлениса рядом с рассматриваемыми. Теперь рассмотрим на примере нескольких произведений как различные музыкальные принципы объединяются в формообразовании той или иной картины, создавая контрапункт этих принципов.

«Соната весны» — цикл из четырех картин. Первая часть — «Аллегро» — трехчастна. Единство композиции достигнуто монотематизмом и построением всей картины на сближенных цветовых тонах. Контрастность частей, как указывает Ландсбергис, достигается, главным образом, ритмом и различными состояниями природы. В экспозиции деревья стоят спокойно, во всем разлитое состояние тишины. В средней части картины царствует ветер, все переполнено движением. Реприза повторяет экспозицию с незначительными изменениями масштабов. В экспозиции тема деревьев контрапунктирует с наплывами облаков. В разработке просвечивающаяся часть деревьев может трактоваться как басовый регистр к новой теме двух деревьев, но обе темы образуют и контрапункт. Реприза полностью повторяет экспозицию, но с расширением ее середины. В музыке подобная трехчастность воспринимается в последовательности частей от первой к третьей, т. е. одновременно их восприятия быть не может. Картину мы видим как единство трех ее частей, как их контрапункт. Присутствует в этой части и полифония цветовых сфер: деревья просвечиваются, сквозь облака видна перспектива картины.

Вторая часть цикла — «Анданте». О контрапункте темы мельниц с ее проведением в увеличении речь уже шла, остается отметить интересное взаимодействие этих тем на переднем плане картины, где «вернувшаяся» из

перспективы тема опережает первую: крылья мельницы, помещенной в глубине перспективы, своими концами выходят на передний план, т. е. темы меняются местами. Мельницы на третьем плане, образуя круг, имитируют солнце. Каждая мельница, в свою очередь, похожа на маленькое солнышко, таким образом, имитация осуществлена здесь с помощью контрапункта ассоциаций. Есть в картине и полифония цветовых сфер: темная плоскость на третьем плане просвечивается через первый и второй планы. Картина в целом несет в себе сочетание полифонии имитационной с полифонией контрастной.

«Скерцо», третья часть цикла «Соната весны», поражает прежде всего богатством ритмики. Ласточки летят по диагонали из верхнего левого угла к нижнему правому, а стихия облаков движется по противоположной диагонали; фасад служит, по словам Ландсбергиса, «органным пунктом» ко всей композиции. Визуально — это пьедестал для нее. Одно дерево стоит вертикально, как во время безветрия, два дерева на втором плане картины изогнуты ветром, дующим слева направо, в противовес движению облаков и светящихся дождевых капель. Канделябры на фасаде и их имитация в небесном пространстве, в свою очередь, являются контрапунктом реального и нереального (в данном случае реальное начало помещено в нереальную ситуацию). Цветы, похожие на звездочки, другие — на бабочек, образуют контрапункт ассоциаций. «Финал» цикла — это результат «путешествия» по трем предыдущим частям. Радость, заполнившая планету, выплеснулась в мировое пространство шествием красочных полотнищ. «Дирижирует» этим гимном радости облако, похожее на человека. По словам Ландсбергиса, «Весна» Чюрлениса в финале «Сонаты» перерастает измерения планеты. Через кипящую атмосферу «Скерцо» она прорвалась в беспределность, для художника нет рубежа между природой и Вселенной, а только различные проявления, различные масштабы мира¹⁴. Облако-человек в верхней части картины — это контрапункт ассоциаций. Праздничное шествие является связующей темой между темой земной природы и темой Вселенной. Если в изображении

¹⁴ Ландсбергис В. Соната весны. С. 267.

облака за изложенную тему принять фигуру человека, то здесь присутствует и контрапункт масштабов, поскольку человек занимает чуть ли не всю верхнюю часть картины. Продолжение праздничного шествия в мировом пространстве является контрапунктом реального и нереального.

Цикл «Соната солнца» частично уже рассматривался, остается сделать некоторые добавления и обобщения. «Аллегро» построено на контрапункте двух тем: темы солнца и темы замка. Темы проводятся много раз применением имитации в увеличении. Помимо уже отмеченных секвенций временных ситуаций, в проведениях темы замка использовано каноническое построение. «Анданте» делится на две равные части, каждая из которых является двухтемной: тема лучей и тема планеты. Второе проведение темы лучей можно трактовать как имитацию. В «Скерцо», как уже говорилось, первое проведение темы деревьев и темы моста, представляет собой канон. Но этот канон соотнесен с проведением тем на втором плане, в свою очередь, канонически. Таким образом, оба проведения образуют канон двух самостоятельных канонов. «Финал» цикла уже рассматривался достаточно подробно, поэтому отметим только, что в нем, как и в предыдущих трех частях цикла, Чюрленис применил несколько музыкальных методов построения, образующих сложное полифоническое произведение.

Рассматривая методы композиционных построений тех или иных произведений Чюрлениса, мы так или иначе пытаемся выяснить структуру этих произведений. Любое произведение искусства является единством частных, объединенных в целое тем или иным методом. Чюрленис использует частности, принадлежащие к сфере изобразительного искусства, объединяя их методами, принадлежащими сфере музыки. Музыкальные названия картин Чюрлениса и популярный термин «музыкальная живопись» вынуждают некоторых исследователей говорить о синтезе двух искусств. Синтез, как известно, — это объединение частных в единое целое. Здесь необходимо сделать оговорку о двух моментах в области синтеза различных видов искусства. К примеру, присутствует ли синтез музыки и живописи в оперном спектакле? Если говорить о процессе восприятия, т. е. о результате одновременного воздействия декора-

ций и музыкального звучания, то трудно отрицать присутствие синтеза. Однако, соединение двух искусств происходит здесь уже в сознании зрителя-слушателя, а фактически декорация и музыка остаются самостоятельными сосуществующими, но не взаимопроникающими сферами. Истинный синтез происходит только в том случае, когда категории двух видов искусств взаимопроникают, образуя качественно новое единство. Когда некоторые искусствоведы называют «музыкальной живописью» произведения Андрея Рублева, Боттичелли, Борисова-Мусатова и других художников, то здесь имеется в виду в основном, процесс восприятия, но не конструктивно-композиционное мышление художника. Иными словами, рассматривается эмоциональное воздействие. Осуществил ли синтез музыки и живописи Чюрленис? И если осуществил, то в какой степени? На рассмотренных в этой главе примерах автор попытался ответить на этот вопрос положительно. Используя музыкальные методы композиционных построений, Чюрленису удалось осуществить синтез двух искусств, но лишь в той мере, в которой осуществимо проникновение и взаимопроникновение категорий музыки и живописи. Цвет невозможно превратить в звук, как невозможно звук превратить в цвет. Но помимо звука и цвета есть множество других формообразующих категорий, среди которых методы конструктивно-композиционного мышления определяют очень многое, от характеристик творчества того или иного художника до характеристик эпох в истории искусств. К примеру, зодчие с давних времен и до наших дней пользуются в основном, одними и теми же строительными материалами, но каждая эпоха по-своему организует эти материалы, создавая свой неповторимый стиль. Аналогичный пример возможен в любом виде искусства.

Чюрленис в своем пластическом искусстве использует все его категории: цвет, рисунок, колорит и перспективу, тон и полутон, и т. д. Иными словами, в его рисунках и картинах ни одна категория пластического искусства не исчезает, поэтому трудно не согласиться с Чудовским, который предлагает смотреть произведения Чюрлениса прежде всего как картины. С другой стороны, тот же Чудовский и все его последователи, вынуждены признать наличие музыкальных категорий

в произведениях Чюрлениса. Здесь полностью подтверждается правомерность линии Вячеслава Иванова. Как мы видели на примерах многих произведений, музыкальный метод организации живописного материала является основным методом конструктивно-композиционного мышления Чюрлениса. Каждый художественный образ потребовал своих определенных методов, отсюда две разновидности контрапункта в пластическом искусстве Чюрлениса. Но эти две разновидности имеют много взаимосвязей, позволяющих рассматривать полифонические методы построений в графике и живописи художника как некое единство, как своего рода систему. К примеру, в картине «Покой» (см. схему) использованы метод полифонии ассоциаций, основанный, как мы видели, на принципе скрытого голосоведения. Полифония ассоциаций — разновидность визуального контрапункта, скрытое двухголосие — прием сугубо музыкальный. Но в этой картине присутствует момент иного полифонического метода — это имитационность, поскольку остров «имитирует» образ животного, как животное «имитирует» образ острова. В музыке имитирующий голос может звучать на иной высоте, в иной тональности, нежели начальная тема, в картине Чюрлениса имитирующая тема рисует иной образ. При восприятии начальный образ и образ имитирующий могут меняться местами множество раз. Переход от одного образа к другому требует определенного промежутка времени. В этом можно усмотреть соприкосновение с методом контрапункта временных ситуаций.

Контрапункт масштабов отдаленно напоминает проведение темы в увеличении. Взаимодействуя с контрапунктом временных ситуаций, он образует метод секвенций временных ситуаций. Имитационность, зародившись в полифонии ассоциаций, развивается и используется Чюрленисом во всевозможных видах, в том числе и в увеличении, что является соприкосновением с контрапунктом масштабов, а вернее, включает этот контрапункт в общекомпозиционное построение. Используя полифонию цветовых сфер, Чюрленис часто в каждой отдельно взятой сфере и в их взаимодействии использует многие другие названные методы контрапунктирования и всевозможные их комбинации. Применяя вариационные методы развития, Чюрленис в каждой из вари-

ций использует также всевозможные контрапунктические построения. Таким образом, полифонические методы мышления вполне правомерно считать музыкальной частью системы Чюрлениса, где живописно-графический материал образует изобразительную часть этой системы. Если первую часть определить как подсистему музыки, а вторую — как изобразительную подсистему, то их единство является музыкально-изобразительной системой Чюрлениса. Наличие такой системы служит убедительным доказательством осуществления синтеза музыки и изобразительного искусства. Музыкально-изобразительная система позволила Чюрленису осуществить синтез более высокого уровня, где живопись и графика приобретают качества временных видов искусства.

ГЛАВА III

Особенности пространственно-временного мышления Чюрлениса

«Человеческие представления о пространстве и времени относительно, но из этих относительных представлений складывается абсолютная истина, эти относительные представления, развиваясь, идут по линии абсолютной истины, приближаются к ней»¹. Вся история развития учения о пространстве и времени является подтверждением верности и прозорливости положения В. И. Ленина. На протяжении почти всей истории естествознания и философии существовали две концепции пространства и времени. Одна из них идет от древних атомистов — Демокрита, Эпикура и Лукреция. Они понимали пространство как однородную и бесконечную пустоту. Вторая концепция — от Аристотеля, согласно которому, пространство есть совокупность мест тел, а время — «число движений»; время, в отличие от движения, течет равномерно.

Первую концепцию развивал Ньютон, воспринимав-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 181.

ший пространство и время как особые начала, существующие независимо от материи и друг от друга.

Концепцию Аристотеля развил Лейбниц. Для него пространство — это порядок взаимного расположения множества индивидуальных тел, существующих вне друг друга; время — это порядок сменяющихся друг друга явлений или состояний тел. Иными словами, у Лейбница пространство и время — это единство множественностей со всеми их сущностными взаимосвязями.

Огромным скачком в учении о пространстве и времени стали научные открытия и обобщения Маркса и Энгельса, согласно которым «...основные формы всякого бытия суть пространство и время; бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как бытие вне пространства»².

Теория относительности ввела новое понятие «пространства-времени» как единой формы координации явлений, подтвердив положение Энгельса о неотделимости двух категорий друг от друга. Выяснилось также, что все свойства пространства и времени не могут сводиться только к физическим. Важнейшие свойства биологических объектов, психических феноменов, различных социальных образований и, наконец, свойства различных сфер искусства связаны со спецификой их пространственно-временных структур.

В классификации видов и жанров искусства часто наблюдается тенденция к дифференциации какой-либо одной категории и к превращению ее в определяющую. Долгое время к живописи как к виду изобразительного искусства относились только те произведения, которые выполнены масляной краской, хотя, казалось бы, не химический состав материала, а категория цвета должна быть определяющей. Дидро об этом говорил так: «Рисунок дает форму существам, цвет же дает им жизнь»³. Практика внесла свои существенные коррективы, и теперь мы относим к живописи произведения, выполненные темперой, гуашью, акварелью, пастелью, энкаустикой и т. д. Образцами живописности стали полотна Волошина и Чюрлениса, Зардаряна и Жилинского, работавших и работающих в различных видах техни-

ки, вплоть до смешанной, когда одновременно используется несколько разновидностей красок. К примеру, Чюрленис писал многие свои картины, применяя гуашь, акварель, пастель и цветной карандаш одновременно. Сикейрос в росписях архитектурных сооружений соединил барельеф с живописью — форму всей предметности он сначала выполнял в технике кованой меди, а затем эти формы расписывал нитроэмалевыми красками, тем не менее, никто «не лишает» Сикейроса амплуа живописца. Необходимо добавить, что со времен импрессионизма, а в России с художественного объединения «Алая роза», «формы существ» стали выполняться в большей мере цветом, чем рисунком.

Жанр симфонии долгое время считали сугубо инструментальным, но, начиная с Девятой симфонии Бетховена, где помимо оркестрового звучания использованы голоса солистов и хора, резкое ограничение жанра инструментальностью исчезло.

Искусства делятся на «зрительные» и «слуховые», на «миметические» и «немиметические» и, наконец, на пространственные и временные. Живопись считается искусством пространственным, а музыка — временным. Но в последнее время категоричность в абсолютизации этого разделения уступила диалектичности: «...видовые различия между временными и пространственными искусствами существуют в самой их структуре, однако их противопоставление не является безусловным и в значительной степени сглаживается в самой практике восприятия. Если ошибались теоретики, стиравшие специфические особенности, свойственные каждому из этих видов искусства, то не менее ошибочны и построения других теоретиков, считавших границы между ними абсолютными»⁴.

Если считать границы между живописью и музыкой как видами искусства не абсолютными, то необходимо понять не только различия, но и сходства между ними. Для этого прежде всего нужно выяснить функцию тех формообразующих категорий, которые определяют ис-

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 51.

³ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1979. С. 320.

⁴ Мейлах Б. Проблема ритма, пространства и времени в музыкальном произведении // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1971. С. 4 (разрядка моя. — В. Ф.).

кусство как вид. Живопись определяется категорией пространства, музыка — категорией времени.

Современная наука оперирует тремя основными понятиями пространства-времени:

Реальное пространство-время — это, как уже говорилось выше, основная форма существования материи. Одно из важнейших свойств реального пространства-времени — его трехмерность. Время, в отличие от пространства, одномерно и необратимо.

Перцептуальное пространство-время — это отражение реального пространства-времени органами чувств человека, его сознанием. Реальное пространство-время объективно, в то время как перцептуальное — это отражение объективного в субъективном. Сложность перцептуального пространства-времени еще и в том, что, в отличие от реального пространства, являющегося по преимуществу условием внешнего опыта субъекта, перцептуальное время — условие как внешнего, так и внутреннего опыта, в связи с этим обладает большей субъективностью⁵.

Концептуальное пространство-время представляет собой познавательные модели, которые строятся для достижения истины в науке и художественной правды в искусстве. Здесь уже нет измерений, а существуют соизмерения этих моделей с реальностью при помощи логических операций, аналогий и сопоставлений. Зобов и Мостепаненко высказывают еще одно важное суждение о концептуальном и перцептуальном пространстве-времени: «Можно даже поставить проблему специфики эстетического познания на уровне концептуального и перцептуального пространства-времени. В случае концептуального пространства и времени такое познание является логическим, тогда как в случае перцептуального пространства и времени оно носит явно интуитивный характер (...) От явления к сущности ведут разные пути, и каждый из них определяется способом познания, т. е. в конечном счете, зависит от специфики пространственно-временных отношений»⁶.

В любом музыкальном или художественном произве-

⁵ Зобов Р., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1971. С. 14.

⁶ Там же.

дении присутствуют три слоя пространства-времени. Первый — это параметры реального пространства-времени. Проявляется этот слой в материале искусства, в том пространстве-времени, в котором происходит восприятие произведения: выставочный зал, музей, концертный зал и т. д.

Второй слой — концептуальное пространство-время. В нем сконцентрированы замысел автора, выразительные средства, деформация реального, невозможное в реальной действительности. В картине Дейнеки «Защита Севастополя» фигура матроса, бросающего гранату, настолько приближена к фигурам врагов, что, кажется, бросить гранату некуда. Но благодаря этому элементу художественной модели достигается предельная острота и конфликтность ситуации, особая действенность художественного образа в целом.

Третий слой — перцептуальное пространство-время. Его субъективный характер заставляет художника и зрителя искать адекватные формы с формами реального пространства и времени. Средством отыскания этой адекватности служит концептуальное пространство-время. Здесь иллюзии и эмоции, объективное и субъективное возведены в квадрат, поскольку концептуальная модель автора соединяется с концептуальностью восприятия зрителя или слушателя, образуя, таким образом, перцептуальное пространство-время искусства и проявляя все безграничное разнообразие языка искусств, богатейшие возможности воздействия произведения на зрителя и слушателя.

Если проследить путь, который свершает реальное начало в музыкальном произведении от замысла автора до восприятия слушателя, то выстраивается сложнейший лабиринт со всеми прямыми и обратными связями реального, концептуального и перцептуального пространства-времени. То же самое можно пронаблюдать и в сфере живописи. О двойственности проявления категории времени в искусстве Д. С. Лихачев говорит: «Время фактическое и время изображенное — существенные стороны художественного целого произведения. Варианты их бесконечно разнообразны»⁷. В живописи

⁷ Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 212.

время фактическое — это время, в которое жил художник, и время восприятия его произведений. Таким образом, время фактическое, в свою очередь, носит двойственный характер. Время изображенное — также двояко проявляющееся. Это реальность существующая и несуществующая, поскольку «все течет, все изменяется», во-первых, а во-вторых, художник может изобразить свое время и время далекого прошлого, когда реальность рождается («реконструируется») в творческом воображении художника на базе информации о прошлом.

Выбор формата холста диктуется не только категорией пространства, но и категорией времени. Если, к примеру, сократить верхнюю часть картины В. Попкова «Розовый мяч», сделать формат менее вертикальным, то художнику придется изобразить более быстрое возвращение мяча к земле и более быстрые движения детей, исчезнет полетность их фигурок, разрушится художественный образ в целом.

Ритм — категория временная, но как в музыке, так и в живописи, ритм играет равнозначную роль с другими категориями, формообразующую. Ритмическая структура картины определяет взаиморасположение основных масс изображения, взаимодействие предметов, характер и направление мазка. Если персонаж или предмет изображен в движении, то зритель невольно воспринимает скорость движения. Эта скорость диктует автору характер ритмической организации изображенного движущегося и статичного. Чем быстрее движение, тем больше «смазан» один из планов картины, направление мазка зависит от направления движения.

Жест персонажа — явление временное, воспринимается зрителем как начало и продолжение или как продолжение и завершение какого-либо движения, рядом с этим воспринимается и скорость движения. Поза и жест Петра в картине Н. Н. Ге «Суд Петра I над царевичем Алексеем» воспринимаются как вопросительная интонация в музыке, за которой должен последовать ответ.

Категория времени охватывает даже мимику персонажей. В жизни самые продолжительные состояния, отражающиеся на лице человека — это глубокое раздумье, созерцательность, печаль, а самым мимолетным

и трудно передаваемым является улыбка. Поэтому картина с улыбающимися героями очень немнога.

Чтобы передать большой отрезок времени в картине, художник расширяет событийность в пространстве, прибегая к методу цикличности; некоторые художники на одном полотне помещают несколько событийных ситуаций, используя в плоскости одной картины принцип сюитности, например «Сады радости» Босха, где целое состоит из множества «самостоятельных» сцен.

Еще один способ передачи длительности времени — в открытости формы, когда картина «продолжается» за пределами рамы. Большинство картин Петрова-Водкина построено по принципу открытости формы. Помимо этого, Петров-Водкин использует в своих композиционных приемах открытия Лобачевского, добиваясь сферичности пространства картины. Сферичность присутствует и в некоторых картинах Чюрлениса, в таких как «Рекс», «Рай», и в ряде графических композиций.

Синтез музыкальных и живописных принципов построения позволил некоторым художникам расширить функцию категории пространства путем полифонизации. Левитан не стремился к «омузыкаливанию», его живопись в достаточной мере традиционна, но она является новым шагом в развитии представлений о пространстве. Передний план большинства его картин статичен и повествователен — это дань уважения к традициям передвижничества. Задние планы полотен Левитана динамичны, эмоциональны. В картине «Вечер. Золотой плес» передний план статично повествователен, в противовес ему второй и третий планы полны движения, они импрессионистичны в своей изменчивости и тонкости нюансировки. Подобным методом построено большинство левитановских «пейзажей настроения».

Музыка — искусство невозможное вне времени, но оно не мыслимо и вне пространства. Реальное пространство в музыке выступает как акустическая среда, в которой звучит музыкальное произведение. Но помимо пространства-среды есть более сложное проявление категории пространства в музыке — пространство музыкального образа, пространство мысленное. Это пространство, как и реальное, обладает качеством обратимости, когда исполняется реприза или повторяется и утверждается какая-либо тема из уже звучавших ранее.

Это звучание является движением по горизонтали. Движение в глубину пространства и обратно осуществляется путем постепенного усиления общего звучания и постепенного его замирания. Когда смена нюанса происходит внезапно, как, к примеру, в произведениях Бетховена, слушатель переносится из одного пространства в другое.

Вертикаль в музыке — это интервал, аккорд, полифония. Но полифоническое построение можно образно называть средством умножения пространств.

Есть много примеров в классической музыке, когда композитор полифонизирует пространство с помощью расширения пространства-среды. Этот эффект эха осуществляется звучанием отдельных инструментов или целых ансамблей, расположенных в разных частях сцены или зала: Берлиоз «Фантастическая симфония», Бетховен увертюра «Леонора № 3» и т. д.

То, что музыка звучит во времени, — это аксиома. Но музыкальная ткань организуется с помощью метра и ритма, которые взаимосвязаны как друг с другом, так и с такой категорией, как темп.

Все параметры пространственно-временных отношений в музыкальном произведении связаны с «изображенным» временем, определяющим язык и стиль музыки. К примеру, в опере Чайковского «Пиковая дама» пастораль «Откровение пастушки» переносит слушателя в другой век. Для этого Чайковскому понадобился иной музыкальный язык. Примеры такого одновременного присутствия слушателя в нескольких временных измерениях можно найти в «Фантастической симфонии» Берлиоза, в оратории Прокофьева «Александр Невский», в оперетте Щербачева «Табачный капитан» и многих других произведениях классической и современной музыки. Иными словами, «изображенное» время непосредственно влияет на концептуальную модель в целом, определяя такие категории, как «течение», «школа», «направление», «эпоха» и т. д.

Самым удивительным свойством, которым обладает время в музыке, является обратимость. Добрая половина музыкальных произведений мировой классики написана в трехчастной форме. Слушатель, как правило, в третьей части возвращается не только в пространство первой части, но и в ее время. Вновь переживая суть

первой части, слушатель получает возможность «вернуться в прошлое». Здесь сказывается богатство возможностей концептуальных параметров авторской модели.

Очевидно, что пространственно-временные категории определяют не только различия музыки и живописи как видов искусства, но в неменьшей степени являются общими для обоих видов, выполняющими в них одинаково важную формообразующую функцию. «Сближение между искусствами и изучение их расхождений между собой позволяет вскрыть такие закономерности и такие факты, которые оставались бы для нас скрытыми, если бы мы изучали каждое искусство изолированно друг от друга»⁸. Изучение такого феномена, которым является живописное наследие Чюрлениса, тем более немыслимо в сфере одного вида искусства.

Каким образом три слоя пространства-времени функционируют в картинах Чюрлениса, какую формообразующую роль эти категории играют в его музыкально-изобразительной системе, каким образом они воздействуют на процесс восприятия его произведений?

В картинах, построенных по принципу контрапункта ассоциаций, изображенное пространство раздвоено, в нем два образа — реальный и фантастический. В восприятии зрителя образ также раздваивается на реальный и фантастический. Кто-то воспринимает реальное в фантастическом, а кто-то фантастическое в реальном — это зависит от особенностей психики каждого зрителя. Для перехода от одной ассоциации к другой сознанию зрителя необходим определенный отрезок времени, число этих отрезков диктуется количеством переходов. Продолжительность перехода зависит не только от степени развитости воображения зрителя, но и от степени названности образов, от степени их конкретизации. Когда в едином изображении оба образа названы сравнительно одинаково, временной интервал между ними предельно мал, соответственно невелико время перехода воображения зрителя от одной ассоциации к другой, что позволяет воспринять оба образа в их контрапунктическом единстве. Подобное видим в картине Чюрлениса «Покой».

⁸ Там же. С. 29.

Когда же один из образов недостаточно четко обозначен, временной интервал увеличивается, поскольку включается момент «узнавания», а говоря музыкальной терминологией, зрителю здесь приходится расщеплять изложенную тему на два голоса в более продолжительное время. Сравним два произведения Баха. В прелюдии до-минор из первого тома ХТК звуки скрытого голоса приходится на первую и третью доли такта, а дополнительная подчеркнутость этих звуков акцентами вдвойне облегчает процесс восприятия скрытой темы. Гораздо труднее воспринять скрытый голос в ре-минорной прелюдии из того же тома, где покинутые скачком звуки расположены на «затактах» к сильной и относительно сильной долям такта. Примером второго случая в живописи Чюрлениса может служить картина из цикла «Лето», где зритель не сразу угадывает человеческую фигуру в очертаниях облака (рис. 13). Еще более скрыты неназванные образы в графической работе «Тревога» (рис. 15), поскольку здесь названный образ расщепляется на три образа, два из которых скрытые.

То, что изобразил художник, и то, как он изобразил, и есть его художественно-концептуальная модель, частично «программирующая» и процесс восприятия. Зритель, воспринимая модель художника, выстраивает свою концептуальную модель. Таким образом, перцептуальный слой пространства-времени в сознании зрителя представляет собой две концептуальности, помноженные друг на друга, сложнейшую полифонию множественностей со всеми их взаимосвязями, взаимопроникновениями, переходами.

Сравнивая музыку с живописью, можно сказать, что музыка более субъективна. Живопись более объективна в силу своей связи с реалиями окружающего нас мира, она выражает отношение автора к действительности через конкретное изображение, в то время как музыка представляет отношение композитора к предметам и явлениям действительности. Умножая изображенное пространство с помощью бифункциональности изображения, Чюрленис достигает большей субъективности в восприятии пространства, расширяя перцептуальный слой пространства-времени.

Субъективизируя процесс восприятия живописного образа и пространства, Чюрленис приближает восприя-

тие живописного образа к восприятию образа музыкального, превращая зрителя в своего «соавтора». Это соавторство особенно ярко проявляется в восприятии тех картин, где контрапункт ассоциаций соединяется с контрапунктом аспектов, расширяя параметры всех пространственно-временных слоев. Подобный эффект присутствует и в графическом произведении Чюрлениса «Башня», где зритель самостоятельно меняет местами первый и второй планы композиции, переходя из одного аспекта в другой (рис. 17). Время приобретает еще большую протяженность не только потому, что «контрапункт двух контрапунктов» не позволяет зрителю воспринимать подобные картины и рисунки Чюрлениса так же быстро, как произведения традиционной живописи и графики, но еще и потому, что переходы от ассоциации к ассоциации и от аспекта к аспекту придают времени характер обратимости. Подобное возможно, казалось бы, в музыке, но не в пластическом искусстве. Чюрленис, как мы видели, создает протяженность во времени образов пластического искусства благодаря методу искусства музыкального, т. е. временного. Главный «парадокс» метода полифонии ассоциаций заключается в способе умножения. Умножается не предметность реального пространства, а его «количественное» восприятие через расщепление единства изображения на множество образов. Иными словами, параметры реального и перцептуального пространства-времени изменяются и расширяются благодаря пространственно-временным особенностям художественной модели.

В главе 2 были рассмотрены три метода построений в картинах-сказках и пейзажах Чюрлениса. Эти методы определяют и диалектику пространственно-временных отношений в этих произведениях. Когда в картине изображены реальные предметы и явления, а сказочность выражена «волшебством» их взаимодействия, т. е. предметы и явления объединены с помощью нереальной ситуации, то зритель фантазирует вместе с художником только в сфере событийности, разгадывая и домысливая ее. К примеру, в картине «Дружба» (рис. 19) концептуальный слой пространства-времени служит связующим звеном между образом солнца и образом девы. Ограниченность концептуального слоя ограничивает и время

процесса восприятия, перцептуальный слой пространства-времени.

Если перед зрителем картина, построенная на контрапункте реального начала с нереальным, то длительность процесса восприятия значительно увеличивается. Помимо нереальной событийности зритель домысливает всю нереальную часть предметности, картина приближается к временной протяженности музыкального произведения. Особенно велика эта приближенность в произведениях Чюрлениса, где нет реального начала в сфере предметности, как в цикле «Сотворение мира». Зритель становится соавтором художника во всех пространственно-временных слоях и их параметрах. В этом случае концептуальное пространство-время с перцептуальным приближается к адекватности, поскольку предельно субъективным становится восприятие не только времени, но и пространства.

В контрапункте ассоциаций и в контрапункте реального и нереального множественность в изображении предметов и явлений может присутствовать скрыто и очевидно. В полифонии цветовых сфер эта множественность заключена в множественности самостоятельных пространств. При восприятии картин, построенных методом полифонии цветовых сфер, зритель находится в нескольких пространствах одновременно. Соответственно количеству цветовых сфер расширена временная протяженность картины, но зритель своим воображением может остановиться в любом из пространств на необходимое ему время, расширяя тем самым, степень временной протяженности картины в целом. Степень этого расширения зависит от количества цветовых сфер в картине и от субъективных особенностей воображения зрителя. Перцептуальное пространство-время здесь выступает как сумма концептуальных пространств-времен всех цветовых сфер со всеми вариантами последовательностей в процессе восприятия произведения зрителем.

Несколько иной характер имеет взаимодействие перцептуального слоя с концептуальным в методе контрапункта масштабов. Здесь объединяются метод контрапункта ассоциаций и контрапункта самостоятельных тем. Самостоятельность выражена соединением масштабных «несоразмерностей», а ассоциативность присутствует в домысливании второго пространства, не изо-

браженного в картине, пространства, из которого взят «несоразмерный» предмет. К примеру, в «Безмолвии» (рис. 21) ассоциативно домысливается то пространство, из которого «пришли» одуванчики-великаны. Таким образом, картина в целом является контрапунктом перцептуального и концептуального слоев, поскольку домысливаемое пространство-время — полностью концептуальная модель зрителя. Но, как и в полифонии цветовых сфер, воображение зрителя здесь одновременно находится в нескольких пространственно-временных измерениях.

Подобное соотношение перцептуального и концептуального слоев можно наблюдать и в тех произведениях Чюрлениса, где обе самостоятельные темы-пространства изображены и представляют собой, взаимодействуя, контрапункт реального пейзажа с орнаментом. К примеру, в «Прелюдии» (1908 г.) на переднем плане изображено декоративное кружево, на втором плане — пейзаж с деревьями-«зонтиками» и восходящим солнцем. Рисунок облаков, напоминающий орнамент, построен по принципу контрапункта ассоциаций, кружево с пейзажем образует второй контрапункт, где, не боясь эклектичности, Чюрленис противопоставляет картину реальной природы и декоративную импровизацию. Если в пейзаже присутствуют все три слоя пространства-времени, то изображение кружева предстает полностью как концептуальная модель. Графическая «Композиция» (1907—1908) отличается от предыдущей тем, что целиком «соткана» из декоративных элементов, которые своими сочетаниями лишь имитируют очертания реальных предметов. Как видим, реальное и перцептуальное пространство-время здесь выступает как результат контрапункта ассоциаций, так как композиция в целом представляет собой сугубо концептуальную модель.

В контрапункте цветовых сфер, как и в контрапункте масштабов, фактор времени входит в картину через расширение пространства путем его умножения. Пространство и время взаимодействуют здесь в количественном соответствии друг с другом. Это соответствие частично нарушается в картинах и рисунках, построенных имитационным методом, когда пространство картины или рисунка остается неизменным, а контрапунктичность создают имитирующие проведения тем, т. е. умножаются предметы и явления. Простейший пример такого по-

строения — канонические последовательности предметов в картинах «Арфисты» и «Корабль». Концептуальный слой пространства в этих картинах проявляется в повторностях предметов, в их последовательности и взаимодействиях, расширяя таким образом параметры реального и перцептуального пространства-времени.

В картинах, построенных методом секвенций временных ситуаций, Чюрленис вводит в одно пространство множество событийно-временных моментов. Если в каноне фактор времени расширяется путем последовательности повторений предметов, то в секвенциях временных ситуаций каждый повтор предметности — это и определенный отрезок времени, различный по своей протяженности в разных произведениях. Если в «Аллегро» из «Сонаты солнца» зритель присутствует в различных отрезках временной протяженности дня, то в картине «Жертвенник» Чюрленис дает возможность зрителю присутствовать одновременно в нескольких цивилизациях. На верхнем объеме жертвенника изображены то ли хижины, то ли пирамиды, на втором объеме от верха изображен сфинкс, ниже — «Зевс» со стрелой и луком, еще ниже — средневековый замок с каменным мостом и рыцарем на коне. На нижнем объеме жертвенника изображено ночное небо с яркими звездами. В одном случае временная протяженность картины может восприниматься зрителем равной протяженности дня, в другом — зритель своим воображением проходит через тысячелетия.

Этот необычный прием пространственно-временной полифонии нередко встречается в литературе, к примеру, в произведениях Булгакова («Мастер и Маргарита»), Фолкнера («Шум и ярость»), Карпентьера («Концерт барокко») и других, где читатель находится в нескольких пространственно-временных измерениях. Особенно широко используется этот метод в наши дни в искусстве кинематографа.

Используя имитацию в увеличении, Чюрленис добивается эффекта стереофоничности, где контрапунктируют две перспективы, напоминая метод полифонии цветовых сфер. И здесь имитирующие изображения отдельных предметов, как в канонических имитациях, вносят пространственно-временные изменения в произведения в целом. Картина «Фуга» занимает особое место

в творчестве Чюрлениса, благодаря стройности формы. Пространство картины наполнено движением по всем направлениям: по горизонтали, по вертикали и в глубину перспективы. Только по горизонтали взгляд зрителя движется слева направо и справа налево шестикратно, по вертикали воображение зрителя проходит три ступени вверх и обратно, столько же передвижений в перспективу. Здесь, как ни в одном другом произведении Чюрлениса, все три слоя пространства-времени образуют неразрывное единство. Но, как и во всех предыдущих случаях, фактор времени здесь расширяется благодаря музыкальным методам организации пластического материала.

Циклическая форма в живописи Чюрлениса — это последовательное «путешествие» воображения зрителя по многим пространственным и временным сферам. Цикличность является яркой наглядностью временной протяженности живописного произведения. Но чем контрапунктичнее построения отдельно взятых частей цикла и чем разнообразнее методы контрапунктирования, тем сложнее диалектика пространственно-временных отношений цикла в целом.

Как видим, все пространственно-временные отношения в пластическом искусстве Чюрлениса базируются на музыкальных методах построения, составляющих параметры концептуального пространства-времени. Концептуальные модели, в свою очередь, — результат своеобразия пространственно-временного мышления Чюрлениса.

Ритм как временная категория, ввиду разнообразнейшего проявления его в композиционном мышлении Чюрлениса, играет огромную роль в процессе усложнения пространственно-временных отношений в его произведениях. Формообразующая функция ритма одинаково значительна как в музыке, так и в пластическом искусстве. Совершенно естественно соответствие сложности полифонического построения с его ритмической структурой. О значении ритма, одного из основных формообразующих и выразительных средств в музыке, говорить нет надобности. Но на роли ритма в живописи остановиться необходимо. Несмотря на то, что ритм — категория временная, в живописи ритмическая организация материала играет не менее важную роль, чем

в музыке. Ритм придает соответствующий характер динамике живописного произведения. Динамика в живописи носит двоякий характер. Внешняя динамика картины достигается характером движения изображаемых объектов в пространстве холста, внутренняя динамика — конфликтностью художественного произведения в целом. В этих случаях категория ритма столь же значима, как и категория цвета. Влияя на характер соотношения основных масс картины, ритм влияет и на их цветовые соотношения, дифференцирует характер мазка в решениях частных, диктуя таким образом и направление движения кисти. Ритм характеризует и протяженность событийного времени картины.

В картинах Левитана, как уже отмечалось, передний план выполнен в традиционной манере. Он повествователен, как у большинства передвижников. Этот план Левитан всегда решает в довольно острых ритмических построениях. Последующие планы его картин написаны как эмоциональные сферы, превращающие картину в пейзаж настроения. В картине «Вечер. Золотой плес» на переднем плане изображен берег реки, линия которого прерывается столбиками и силуэтами лодок. Вся нижняя часть картины сочетает движение горизонтальное с вертикальным. Второй план картины — это стихия неба, горящего в последних лучах солнца. Здесь движение только горизонтальное, спокойное в своем единстве. Еще сложнее ритмическая структура картины Левитана «Над вечным покоем», благодаря сложности ритма и второго плана.

В картине Рылова «Над голубым простором» все пронизано движением полета. Все массы картины решены в горизонтальной протяженности. Зритель, не напрягая воображения, чувствует движение волн моря, дыхание ветра над ними, полет птиц и состояние упоения этим полетом.

Композиционной основой для картины Пикассо «Война в Корее» послужила картина Гойи «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 г.». Пикассо располагает группы жертв и палачей так же, как это сделано в картине Гойи. Но ритмическое решение этих картин настолько различно, что перед нами два самостоятельных произведения, две противоположности ритмически-живописного языка.

Чюрленис был блестящим мастером ритмической организации живописного материала, внутренней динамики и полиритмии. Рассмотрим категорию ритма сначала в ряде его картин «не музыкальной» сферы. В картине «Истина» горящая свеча, лицо и рука девушки образуют вертикаль. Крылатые человечки слетаются к пламени свечи по радиальным направлениям, а некоторые из них движутся по кругу, пересекая радиусы-лучи. Здесь очевиден контрапункт движений по трем направлениям.

Весь передний план картины «День» написан в восходящем движении слегка волнистых линий, напоминающих движение восходящего арпеджированного баса. Волнистость второго плана по сравнению с первым, резко возрастает. Линии облаков повторяют линии второго плана, но в обратной последовательности. Обратное проведение в контрапункте с проведением прямым образуют помимо полиритмии — полиметрию. Первый и второй мотивы деревьев даны в пятидольных размерах, обобщенность второго мотива напоминает проведение в сжатии, третий мотив — трехдольный. Тема облаков имитирует тему деревьев в обратном проведении, поэтому по вертикали тяжелые доли не совпадают. Тяжелая доля первого мотива в облаке контрапунктирует с легкой долей мотива деревьев.

Одну из особенностей ритмических построений картин Чюрлениса составляет контрапункт горизонтали, вертикали и диагональной линейности. В картине «Весть» изображение птицы образует горизонталь, гора «отрезает» правый нижний угол картины по направлению диагонали. Лучи солнца продолжают это движение, приближая его к горизонтали расширяющимся веерообразным движением снизу вверх. Стихия неба движется по двум противоположным диагональным направлениям. Во второй картине диптиха «Тоска» лист-«колючка» образует стреловидную диагональ, архитектурные сооружения создают множество вертикалей, всему этому противопоставлена абсолютно прямая линия горизонта. Благодаря всей сложности контрапункта противоположностей, их контрастности, вереница птиц в небе приобретает особую легкость в своем зигзагообразном движении.

Эллипсовидные линии волн и берега в картине «Рай» сливаются в глубине перспективы в единую ли-

нию горизонта. Каноны облаков своей последовательностью имитируют движение волн и линию берега, но в обращении. Ритмическая структура лестницы своей геометричностью врезается в плавность ритма линий земли, воды и неба. В этой картине сочетаются полиритмия имитационного характера с контрастной. Имитационная и контрастная полиритмии — основные методы ритмической организации живописного материала и в сонатных циклах Чюрлениса.

В «Скерцо» из «Сонаты солнца» ритмическая организация масс не менее сложна, чем контрапунктичность взаимодействия этих масс. В нижней части картины линии мостов и линии деревьев уже образуют контрапункт горизонталей и вертикалей. Линия берега в левой части картины движется снизу вверх, переходя в линию горизонта. Линия второго берега движется в обратном направлении, имитируя линию правого берега в обратном проведении. В верхнем левом углу картины линии деревьев и мостов, вся их ритмическая организация имитируют в несколько обобщенном виде все ритмы первого плана. Очертания полумесяца в небе имитируют среднюю часть линии второго берега. Здесь налицо оба основных метода создания полиритмии — контрастность и имитационность.

В картинах Чюрлениса, где основным методом построения служит контрапункт ассоциаций, ввиду бифункциональности изображений все ритмические фигуры и последовательности бифункциональны, их единство воспринимается двояко.

В вариационных формах Чюрленис видоизменяет не только основные темы и их цветовые решения, но и ритмику всей линейности. «Ритм и движение, как временной фактор картин Чюрлениса, часто фиксированы в виде ряда вариантов одного мотива или ритмических повторений в «процессии»⁹.

Итак, на пространственное мышление Чюрлениса оказали решающее влияние музыкальные методы организации пластического материала. Эта мысль подтверждается и положением Ландсбергиса: «На пространственные решения художника Чюрлениса должны

были влиять, наряду с другими, музыкальные предпосылки — интроспекция собственного восприятия музыки и собственного музыкального воображения, определенные качества композиторского мышления, выраженные в музыкальном творчестве»¹⁰. Но музыкальные методы композиционных решений не могли не внести в пластическое искусство Чюрлениса свои временные коррективы, придав пространственному искусству качества временного. Таким образом, особенности пространственно-временного мышления Чюрлениса можно рассматривать прежде всего как результат его полифонического мышления не только в музыке, но и в пластическом искусстве.

ГЛАВА IV

Мимесис и особенности живописного языка Чюрлениса

В настоящее время распространено деление видов искусства на миметические и немиметические. Так, фигуративная живопись, скульптура и программная музыка отнесены к миметическим видам, но музыка, в том числе и программная, — временное искусство, в то время, как все изобразительные виды искусства — пространственные. Мимесис в живописи и скульптуре присутствует неоспоримо, а программная музыка может быть отнесена к миметическому виду искусства только в той своей части, где присутствует натуралистическое звукоподражание, имитация голосов природы. Но нет такого музыкального произведения, где бы от начальной до заключительной ноты звучал, скажем, голос кукушки или подражание шуму дождя, поэтому рассмотрим явление мимесиса только в изобразительных видах искусства.

Живопись и скульптура подражают пространственным параметрам действительности, поэтому пространственно-временной аспект анализа художественного мимесиса достоин внимания.

⁹ Ландсбергис В. Соната весны. С. 236 (разрядка моя.— В. Ф.).

¹⁰ Там же. С. 256 (разрядка моя.— В. Ф.).

В античной и средневековой эстетике, не выделявшей художественное в особую сферу, искусство характеризовалось преимущественно каноном-сводом методических руководств, обеспечивающих подражание художественному началу самого бытия. Однако каждый художник имел свое творческое лицо. Здесь очевидно противоречие между теорией и практикой.

Существовали противоречия и внутри теории искусства Древней Греции. Платон в диалоге с софистами возражал против так называемой «живописи теней», представители которой стремились создать иллюзию, будто перед зрителем сам предмет, а не его образ. Аристотель развил теоретическое мышление до уровня самого искусства. Согласно Аристотелю, искусство — это не фактическое, а лишь возможное. Искусство создает самостоятельную, специфическую художественную действительность.

Художественное пространство — это перегруппировка частей реального пространства, и поэтому оно скоординировано внутри себя. Одновременно с этим, художественное пространство содержит в себе временную динамику: пульсацию его можно выявить, только перейдя от общего взгляда к постепенному многофазному рассмотрению, чтобы осмыслить целое, ритм, перспективу и т. д. Художественное время замедляет или ускоряет ход в зависимости от своего образного наполнения, оно одновременно ретроспективно и перспективно. В художественном явлении характеристики реального бытия образуют такой взаимооправданный синтез, что не нуждаются ни в каких мотивировках и дополнениях извне. Таким образом, в реалистическом искусстве мимесис присутствует, но не во всем произведении, а только частично.

Современная теория характеризует художественный образ как способ освоения действительности, а не как подражание ей. Художнику дается широчайшая возможность выбора творческих средств. Подражание, казалось бы, отступило на второй план, но часто можно слышать из уст не только любителя искусства, но и критика вопросы: «насколько схвачено сходство», «где художник это видел», и пр. С подобными мерками подходили и подходят некоторые искусствоведы и к творчеству Чюрлениса.

В какой же зависимости находятся отражение и подражание в художественном произведении? Художественный образ — это подобие реальности. Даже иллюзионно-натуралистическое произведение — только иллюзия реальности. Из красок невозможно построить здание или вырастить живое дерево — краски можно только расположить в том или ином порядке, согласно творческому замыслу. Реальное пространство и пространство изображенное, будучи только подобными, а не адекватными, образуют в художественном произведении диалектическое двуединство сходства и различия. Реальное пространство-время, преломляясь в воображении художника, и в материале, становится моделью, конечная цель которой — художественная правда. Моделированное пространство-время является концептуальным. Иными словами, если условно разделить художественное произведение на подражание и отражение, то любое произведение делится на «что» и «как». «Что» — это все узнаваемое зрителем в картине: явления реальности, предметность. «Как» — способ организации материала, стиль художественного мышления автора, его отношение к «что» — здесь зритель узнает и автора. Отказавшись от самостоятельного способа организации пространства, художник превращает произведение в натуралистическую иллюзию.

Подлинный художник, опираясь на содержание художественного образа, а не на форму, не боится использовать в своем творчестве ранее найденные формы выражения, если они соответствуют его задачам художественного познания действительности. Его противостояние любому направлению или школе — лишь средство, а не самоцель. Здесь огромную роль играет способность художника к синтезу. Используя старую форму, он использует и связанное с ней содержание. Но содержание старых форм художник рассматривает под новым углом зрения, согласно уровню сознания и мышления своей эпохи. Таким образом, используя это содержание, он тем самым противопоставляет ему свою идейно-художественную позицию. Это противопоставление становится содержанием творчества художника, определяющим все конкретные формы воплощения этого содержания в художественный образ. Благодаря умению синтезировать,

истинный художник, пользуясь опытом художников прошлого, создает произведения самобытные и оригинальные не только по форме, но и по содержанию.

Натурализм имитирует формы реальной действительности до полной иллюзии. Не случайно произведения натуралистических формалистов часто называют «обманками». Представителей этого направления интересует только внешняя оболочка реальной действительности. Тем не менее, через абсолютное копирование сама действительность предстает перед зрителем и вызывает ответную реакцию. Эта реакция бывает разной у зрителя, сведущего в изобразительном искусстве, и у зрителя непосвященного. Зритель, оснащенный элементарными знаниями в этой области, воспринимает натуралистическое произведение как имитацию «поверхности» реальной действительности, и не более того. Непосвященный зритель отождествляет реальность с художественностью, в то время как основная цель, основное назначение любого истинно художественного произведения — показать в обыденном, повседневном что-либо более значительное и глубокое, чем оно само говорит своей внешней оболочкой. Диапазон тематики у истинного художника широк до бесконечности. У натуралиста-имитатора этот диапазон сведен к двум диаметрально противоположным явлениям. Он вынужден изображать или только те явления действительности, которые сами по себе «радуют глаз», или явления безобразные. Иными словами, натуралистический формализм является однообразным, односторонним, метафизическим методом. В противовес ему настоящее искусство раскрывает сущность любого явления действительности во всей его диалектической многогранности и многообразии взаимосвязей с окружающим миром.

Говоря о форме и содержании произведения, о степени отражения и подражания, т. е. миметичности, нельзя забывать о процессе восприятия художественного произведения. Зритель воспринимает прежде всего миметическую сторону художественного пространства, а через него чувствует и осознает содержание художественного образа. Произведение натуралистически-иллюзионного характера зритель воспринимает как «слепок» с того или иного явления природы, он не ви-

дит здесь отношения автора к изображаемому, нет места и для отношения зрителя как к произведению, так и к автору. Причиной отсутствия этих отношений служит отсутствие несхожести между природой и произведением. Между автором и природой нет такого невидимого пространства, которое определяет диалектику схождения и несхождения, их двуединство, позволяющее зрителю воспринимать художественное произведение как относительно самостоятельный континуум, со всеми прямыми и обратными связями реального с искусственным. Зритель, воспринимая одновременно схождение и несхождение, определяя интервал между этими категориями, воспринимает отношение художника к изображенному объекту. Это отношение лежит в основе таких категорий, как стиль, направление, школа и т. д.

Очевидный перевес в сторону «несхождения» начинается с эпохи романтизма. Высшей нормой и образцом для всех видов искусства романтики, как известно, считали музыку. В поэзии, прозе, в живописи и графике — всюду они стремились к музыкальности. На одно из первых мест выходит категория общей настроенности художественного образа. Более того, романтики рассматривали мир в целом как процесс бесконечного движения к становлению, отождествляя это становление с творческой деятельностью символического раскрытия внутренней сущности через ее внешние проявления. Искусство возводится в силу, способную преобразить действительность, оно становится не только отображением внешнего мира, а его идеальным воплощением. (У классицистов было идеальное воплощение «исправленного» мира). Художественный образ расценивается не как результат идей, а как их источник. Философско-эстетические основы романтизма потребовали обновления тематики. Романтики обращаются к духовному наследию средневековья и Ренессанса, к культуре стран Востока, особенно Индии. Романтизм заново «открывает» Данте и Шекспира, Сервантеса и Баха, большой интерес проявляется к фольклору разных народов.

Что же происходит у художников-романтиков с миметизмом, с пространством самой картины, каково соотношение пространства изображенного с пространством реальным? Как утверждает Е. Кожина в своей книге

«Романтическая битва»¹¹, важной эстетической задачей романтиков было «обновление живописных средств». Но нельзя забывать об их стремлении к музыкальному началу, которое требует внесения в картину фактора временной категории. Воплощением переходных этапов от классицизма к романтизму вполне допустимо считать творчество Теодора Жерико. Поклонник Давида, считая его преобразователем школы живописи, Жерико при этом наполняет свои полотна взрывчатой динамикой. Если у классицистов жест персонажа был «остановившимся мгновением», то в рисунках Жерико движение настолько переполняет пространство листа, что некоторые линии очертаний вовсе отсутствуют, они домысливаются зрителем. Эта «недорисованность», помимо динамики, создает впечатление растворенности отдельных деталей в пространстве. Таков же рисунок и в живописных полотнах Жерико. Классицисты строили свои картины по двум осям — вертикали и горизонтали, соблюдая законы симметрии, равновесия и т. д. Жерико строит свои картины в основном по диагональному движению. В картине «Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку» движение из нижней левой части холста — в верхнюю правую. Настрой картины потребовал от художника изобразить движение по восходящей линии. В картине «Раненый кирасир, покидающий поле боя» вся динамика в обратном направлении, но тоже по диагонали. Содержание образа здесь противоположное предыдущему примеру, поэтому движение по нисходящей линии и в «непривычном» направлении — справа налево. В картине «Скачки неоседланных лошадей в Риме» направление ожидаемого движения по диагонали справа налево подчеркивает изображение публики на трибунах ипподрома. В любом произведении Жерико в той или иной степени нарушены композиционные каноны классицизма. Пространство картин организуется не по принципу «сходства» с реальным пространством, а с учетом внутренней сущности художественного произведения, его содержания. В цвете Жерико полностью идет от классицизма, не считая некоторых светотеневых моментов, когда теневая часть предмета

«погружается» в пространство картины, растворяясь в нем.

Чюрленису не чужды традиции классицизма, но, подвергая их творческому переосмыслению и синтезируя их, он создает искусство совершенно иного уровня. Как уже отмечалось, классицисты строили свои композиции по двум основным осям — горизонтали и вертикали. Каратыгин назвал Чюрлениса поэтом вертикалей. В произведениях классицизма вертикаль могла быть одна, могло быть их несколько, но они были всегда сгармонизированными благодаря единообразию ритмических характеристик. Чюрленис создает контрапункт вертикалей, разнообразия их линейность. В «Аллегро» из «Сонаты звезд» четыре идеально прямые вертикали контрапунктируют с конусообразной цветовой сферой, расположенной по центральной оси композиции. В верхней части картины помещены две имитации этой основной вертикали. В «Скерцо» из «Сонаты весны» вертикали колонн-светильников контрапунктируют с выходящими вертикалями деревьев и с зигзагообразными линиями разветвлений канделябров.

Горизонталь в большинстве произведений классицистов используется как опора-основание для композиции в целом. Чюрленису не чужд этот композиционный прием («Скерцо» из «Сонаты весны»), но часто он переносит горизонталь в середину или верхнюю часть композиции. Так в «Аллегро» из «Сонаты звезд» горизонталь расположена в верхней части картины. Более того, Чюрленис умножает количество горизонталей, применяя имитационность, одновременно разнообразия ритмический характер каждого проведения. В «Аллегро» из цикла «Соната моря» пять основных горизонталей, но все они различны по ритму, несмотря на явный признак имитационности. В ряде произведений Чюрлениса вертикаль расположена между горизонталями. В средней части триптиха «Сказка» две вертикали — одуванчик и фигурка младенца — находятся между линией земли и линией полета птицы. Таким образом, Чюрленис создает контрапункт горизонталей и вертикалей, используя принцип полиритмии.

Жерико нарушает вертикально-горизонтальные каноны классицизма и, как мы видели, строит свои композиции по осям диагоналей. То же самое наблюдаем

¹¹ Кожина Е. Романтическая битва. Л., 1969. С. 176.

и у Делакруа. Чюрленис во многих своих произведениях берет за основу композиционных решений также смысловую нагрузку диагоналей, но, как правило, в сопоставлении с другими осями композиций¹². К примеру, в «Финале» «Сонаты моря» диагональ гребня самой большой волны контрапунктирует с горизонталями четырех гребней меньших волн, придавая всей композиции очевидный характер трехчастности. В картине «Жертва» диагонали белого и черного дыма (верхняя часть их изображений), повторяя направление средней части линий светящегося «космического» кольца, контрапунктируют с геометричностью вертикалей и горизонталей жертвенника. Но так же, как внутри вертикалей и горизонталей, Чюрленис часто создает контрапункт с помощью полиритмии и между диагоналями. В «Аллегро» из «Сонаты звезд» бесчисленное множество цветовых сфер, движущихся по направлению диагонали, но все они различны по ритму своего рисунка.

Романтики стремятся к самостоятельности художественного произведения, к тому, чтобы оно не было «зеркальным отражением» действительности. Меняется соотношение «сходства» и «несходства». Романтики противопоставляют себя классицистам прежде всего новизной художественного образа, новизной идей и творческих замыслов, что вызывает необходимость не только освободиться от старых эстетических норм, но и найти новый живописный язык, новые пластические формы, выразительные и сильные в своей непосредственности, отвечающие современному интеллекту и темпераменту. Картины наполняются движением по всевозможным осям композиции, придавая произведению глубокий драматизм. Драматическим становится цвет, он уже не дополняет, не аккомпанирует, а превращается в главенствующую категорию живописи. Цветовые сопоставления порой становятся крайне конфликтными.

Для примера рассмотрим картину Делакруа «Смерть Сарданапала». В искусствоведческой литературе долгое время обвиняли Делакруа в отсутствии композиционной цельности этого произведения, в нарушении «равнове-

сия», «элементарных правил искусства». В действительности Делакруа сознательно и последовательно отказывается от какого-либо равновесия. Старая традиция соразмерности и согласованности отдельных частей картины оказалась непригодной в сфере идей романтизма. Все действие картины развивается вокруг оси диагонали из нижнего правого угла в левый верхний. Это направление подчеркнуто красным цветом покрывал, воспринимаемым зрителем как «кровавый водопад». Вокруг этого потока красного цвета происходят все трагические события. Картина представляет собой вихрь движения, не имеющий ни начала, ни конца. Фигуры убийц врываются в пространство картины со всех сторон, кроме верхнего плана. Художник не боится изображать фигуры и лица наполовину «уходящими» за грань картины. Зритель воспринимает события в их продолжении за рамой холста, что придает произведению черты открытости формы. Основная смысловая нагрузка произведения в целом ложится на его цветовое решение. Во время работы над «Смертью Сарданапала» Делакруа одинаково внимательно изучает и египетскую архитектуру, и гравюры с видами Персополя, фрески древнеиндийских храмов и этрусские барельефы. Такая эклектичность интересов объясняется тем, что в сознании человека романтической эпохи образ древнего Востока был собирательным, сложившимся из сведений об отдельных странах, сведений весьма отрывочных и туманных. В картине Делакруа все эти знания Востока и незнание отходят на второй план, поскольку предание здесь играет роль повода для написания полотна, выражающего драматическое мироощущение, сознание неустойчивости мира, бессилия одинокой личности. Рядом с этими настроениями в картине присутствует грандиозной силы порыв к героическому, возвышенному. Так древнее предание Делакруа превращает в символ своей эпохи, со всеми ее контрастами и противоречиями. Но стремление к драматизму и яркости приводит романтиков часто к некоторой театральности: жесты персонажей, их позы и мимика, искусственность ракурсов и т. д. Эта театральность не случайна, поскольку романтики изображают «театр» действия. Согласно этому «театральному действу» они решают и пространство, где происходит это действие. Таким образом, изображенное

¹² Более подробно о смысловой нагрузке диагоналей см.: Тарабукина Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. С. 472—481.

пространство в произведениях романтиков является средой бытия персонажей, будучи одновременно продолжением их душевного состояния.

Наполнив рисунок и цвет движением, романтики увеличили значение ритмической структуры картины, увеличив тем самым протяженность произведения во времени. Пользуясь современной терминологией, можно сказать, что по сравнению с классицизмом романтизм менее миметичен и более концептуален. В области ритмической структуры картины Чюрленис не только следовал концепциям романтиков, но способствовал их дальнейшему развитию, благодаря полифоническому методу мышления.

Импрессионисты так же, как и романтики, провозглашали индивидуальную свободу творческой воли художника, отказываясь от единых правил профессиональной выучки в пользу личного художественного опыта. С другой стороны, они стремились максимально приблизиться к природе. Творческий метод импрессионистов — это, прежде всего, высочайшее искусство наблюдения за природой со всеми ее нюансами и оттенками, с бесконечной варианностью их взаимосвязей и взаимопереходов. Фиксируя момент модуляции одного состояния в другое, импрессионисты впервые в истории изобразительного искусства перешагнули барьер «остановленного мгновения». В их произведениях само пространство изображалось зыбким, вибрирующим, трудно уловимым и неизмеримым. Предметы в таком пространстве сливаются с течением времени, меняя свои очертания во временной протяженности.

Таким образом, предметно-пространственная концепция мира, которая существовала во всех школах и направлениях до эпохи импрессионизма, была заменена концепцией предметно-временной.

Интервал между реальностью и ее изображением у импрессионистов огромен, поскольку речь идет уже не только о «схождении» и «несхождении», а о степени модуляции от состояния к состоянию внутри изображаемой реальности. Зритель вынужден затратить определенный отрезок времени, чтобы обнаружить и воспринять эти два пласта. Возьмем к примеру, одну картину из огромной серии Клода Моне «Руанские соборы» — «Руанский собор» 1894 г. (портал). При первом взгляде

на картину зритель видит только игру света и цвета. Спустя некоторое время, он начинает воспринимать изображение портала собора с множеством архитектурных деталей и скульптур. Очертания здания растворены в световоздушной дымке пространства. Особенно ощутима изменчивость состояний, когда зритель смотрит на картину то приближаясь к ней, то отходя от нее. Здесь наблюдается парадоксальное явление: чем дальше от картины отходит зритель, тем очевиднее для него становится вся предметность, все, что изображено; чем ближе он подходит к холсту, тем расплывчатее становится «что», а на первый план выступает вся технология письма, т. е. «как». Из чисто технических моментов необходимо отметить у импрессионистов две стороны. Первая — это способ написания теней, вторая — частое отсутствие земляных красок в палитре. Если до импрессионистов тени и рефлексы создавались различной градацией тона, то у них тени пишутся цветом, становясь цветоносными. В целом палитра у импрессионистов отличается от палитры предыдущих школ и направлений тем, что цвет полностью перестал быть краской, а стал суммой красок.

Главный парадокс импрессионизма — это степень миметичности и некоторые ее особенности. Романтики, а особенно представители более ранних направлений, пространство картины создавали, сочиняя композицию из фрагментов-этюдов, написанных по принципу максимального схождения с реальностью. Поэтому отходом от миметичности в их картинах является способ соединения этюдного материала в единое целое по законам «профессиональной грамотности». Импрессионисты писали свои картины непосредственно с натуры, выбрав в реальной действительности такой мотив, который нес в себе уже готовую законченную композицию. Но технические средства, приемы и способы написания превращали этот мотив в нечто новое, самостоятельное. Пространство картины и вся ее предметность представляют собой самостоятельную художественно-познавательную модель. Зритель воспринимает, в первую очередь, эту самостоятельность и только в последующий этап угадывает сходство.

Если об импрессионизме легко говорить как о направлении, как об общности эстетических принципов, то

постимпрессионизм являет собой другую картину. Были отдельные художники, выступившие после импрессионистов, крупнейшие из них — Сезанн, Ван Гог, Гоген, Тулуз Лотрек. Каждый из них владел ярко выраженным индивидуальным стилем. Искусство постимпрессионистов было своеобразной реакцией на импрессионизм. В поисках нового, с помощью которого можно осудить современную цивилизацию, постимпрессионисты тяготеют ко всему «примитивному». Ван Гог в свой голландский период мечтает создать искусство для тех, кто «не умеет красиво говорить»; Гоген ищет истоки для своего творчества в народном искусстве, начиная с архаики придорожных распятый Бретани, кончая идолами Полинезии, и чуть ли не первобытным образом жизни ее жителей. Но как Ван Гог и Гоген, так и Сезанн, начали свой поиск, не только полемизируя с импрессионизмом, но и отталкиваясь от его концепций. Импрессионизм научил их ощущать в себе воздействие природы, реагировать на это воздействие, анализировать и осознавать свою реакцию.

Главное же сходство Сезанна, Ван Гога и Гогена с импрессионизмом заключено в общности основной теоретической позиции. Постимпрессионисты, как и их предшественники, придерживались предметно-временной концепции, считая главной задачей творчества изображение жизни природы во времени. Сезанн воспринимал жизнь природы как геологическое существование Земли. Ван Гог связывал категории времени с процессами растительно-биологической сферы. У Гогена идея времени приняла исторический характер как неразрывная связь прошлого всего человеческого рода с его настоящим. Не только философско-эстетическая их концепция полемизирует с импрессионизмом, но и сама техника письма. Сезанн и Ван Гог вместо импрессионистической зыбкости очертаний, призрачности форм, взаимопереходности пространственных планов, дают объемы резко очерченными, применяют краски, интенсивные до контрастности. У импрессионистов мазок плавный, «извивающийся», переходящий в соседний, а у Сезанна мазок геометричный, «колючий», между ударами кисти наблюдается очевидная локальность. У Ван Гога, говоря языком художников, мазок располагается по форме предмета, проявляя и утрируя фактуру поверхности. Им-

прессионисты пишут мазком, Сезанн и Ван Гог рисуют им, как бы высекая предметность. Импрессионисты своим «певучим» методом растягивают мимолетность во времени, Сезанн и Ван Гог стремятся к сжатию временной длительности, убыстряя и уплотняя время. Растянутый в реальности процесс воспринимается у них как единое мгновение.

Гоген, недооценив концепции импрессионизма, в своем раннем творчестве писал картины, подобные витражам или старинным перегородчатым эмалям, игнорируя таким образом сам процесс становления и взаимодействия частей, их взаимопереходность. Но уже в этих картинах Гоген соединяет в едином пространстве разновременные явления и события. В картинах «Автопортрет с желтым Христом» и «Видение после проповеди» соединены действия, современные с действиями библейских сказаний. Прямолинейность этого соединения создает некоторую искусственность и нарочитость. Полное слияние легенды с действительностью, прошлого и настоящего происходит в картинах Гогена таитянского периода его творчества. Синтезируя настоящее с прошлым, художник наполняет свои произведения протяженностью во времени, длительность которой равнялась целым эпохам. Меняется и техника письма. Если импрессионисты дробили пространство на множество мерцающих «точек и запятых», а Сезанн с Ван Гогом синтезировали их в крупный мазок определенной формы, подчиняясь основному замыслу произведения, то Гоген пишет картины огромными цветовыми пятнами, синтезируя мазок Сезанна и Ван Гога.

Чюрленис, по сравнению с импрессионистами, достигает большей протяженности картины во времени, в основном музыкальными методами композиционных решений. Что касается живописной сферы, то тут он добивается импрессионистичности, используя смешанную технику, учитывая возможности каждой составной части. Акварель создает прозрачность, гуашь и темпера придают картинам мягкую матовость, пастель часто служит для создания цветовых вспышек и мерцающих деталей, цветной карандаш подчеркивает линейность и т. д. Говоря образно, Чюрленис полифонизирует даже технические средства живописи. Единство колорита импрессионисты создают путем преобладания той или иной

краски по всей плоскости картины, что делает иногда и Чюрленис, но часто это единство он создает, «позволяя» тону грунтовки равномерно просвечиваться сквозь все последующие слои.

Сравнивая методы Чюрлениса с методами постимпрессионистов, необходимо отметить, что по временным характеристикам картин Чюрленису ближе всех Гоген. Но присущая Гогену историчность (связь прошлого и настоящего) у Чюрлениса предстает как тема вечной связи человека со всем мирозданием. Лишь в картине «Жертвенник» Чюрленис вплотную приближается к концепциям Гогена, изобразив развитие цивилизации от прошлого к настоящему.

Окончательно миметизм отступает на последний план у символистов: они деформируют по своему усмотрению не только предметность, но и само пространство. В работах романтиков, импрессионистов и постимпрессионистов символично-неоднозначными являлись или только иносказательность «литературной» части произведения, или некоторые ее изобразительные моменты. Символисты, как уже говорилось, превращают в символ целиком все произведение, где все многозначно. Помимо постулата омузыкивания живописи, символисты утверждают постулат самостоятельности цвета в его эмоциональном воздействии на зрителя в процессе восприятия. Это не было чем-то абсолютно новым. Ван Гог тоже придавал многим цветам определенные смысловые значения. Синий цвет у него был олицетворением смерти, желтый ассоциировался с животворящим солнцем и его теплом и т. д. Но эта символика в мышлении Ван Гога была чисто субъективным началом. Самостоятельность цвета у символистов мыслится шире. Для них цвет является одним из основных средств дематериализации явлений действительности, уходом от натурализма. В литературном символизме отношения к цвету чуть ли не целиком заимствованы у импрессионистов. «Вместо красок определенных тонов,— пишет Верлен,— существенными оказываются переходы, полутона. Именно отсюда лозунг «Музыка прежде всего», ибо музыка уничтожает четкость граней в изображаемом, а поэт предпочитает все неопределенное, неясное, все, что растворимо в воздухе»¹³.

¹³ Обломиевский Д. Французский символизм. С. 158.

Вся последовательность ухода от миметизма, начиная с романтиков и кончая символистами,— есть не что иное, как эволюция приближения живописи к музыке, стремление сделать живопись протяженной во времени, пространственное искусство приблизить к временному, миметическому придать характер немиметического. Иными словами, художники стремились к синтезу двух искусств. Но синтез осуществился у них лишь образно-метафорически. Причиной тому было то, что живопись и музыка не образовали какой-либо определенной единой системы. Сближение двух видов искусства базировалось на отдаленных аналогиях, а не на взаимодействии определенных категорий. Ритмическая структура картин лишь напоминала музыкальные ритмы, нарушения классических норм в композиционных решениях вызвали отдаленные ассоциации с открытой формой в музыке. Иными словами, все устремления художников приблизить живопись к музыке осуществлялись средствами самой живописи. В творчестве Чюрлениса, как мы видели, музыка вошла в живопись не только как настроение или состояние, не как образно-метафорическая категория, а явилась техническим средством воплощения наравне со средствами живописи. Этот своего рода синтез наложил определенный отпечаток на характер живописного языка Чюрлениса.

Большинство искусствоведов считают Чюрлениса слабо подготовленным в профессиональном отношении художником, некоторые исследователи довольно категорично называют его дилетантом. Основой для этих суждений, как правило, служит якобы слабый рисунок при изображении человеческого облика в картинах художника. Просматривая сохранившиеся портретные зарисовки, можно проследить, как совершенствовались его навыки в этой области творчества. Пожалуй, в рисунке, как ни в одном другом виде изобразительного искусства, мастерство определяется минимальностью затраченных технических средств. Легкость, с которой сделан «Профиль» (1904—1905), где изображен молодой человек в шляпе, говорит о свободе владения Чюрленисом линейным рисунком на уровне мастерства. По этим скудным и лаконичным линиям можно многое сказать и о характере модели. Для сторонников тонального рисунка со всей его натуралистичностью, со всеми подроб-

ностями анатомической лепки лица, доказательством графического мастерства Чюрлениса может служить эскиз портрета пожилого человека, где легко читается не только прекрасное исполнение, но и характер мудрого доброго старца. Задача портрета как жанра изобразительного искусства заключается не в передаче внешнего сходства, а в открытии через это сходство внутреннего мира человека. Психологизм — суть жанра портрета. В графических портретах Чюрлениса психологизм на первом плане. Если бы он пошел по пути художника-портретиста, то был бы и в этом амплуа истинным мастером. Характерность его рисунка в картинах при изображении человека, «пренебрежение» к прорисовке деталей и проявлению объемности, эскизность и силуэтность — все это вытекает не из дилетантизма, а напротив, из художественных задач, поставленных Чюрленисом перед собой.

В стремлении художника приблизить произведение живописи в его эмоциональном воздействии к музыкальному произведению понадобились особые выразительные средства. Весь предметный мир подвергся дематериализации, порой до прозрачности того или иного предмета. Если в этот мир нематериализованных вещей и явлений поместить реалистическое изображение человека со всеми анатомическими подробностями, то оно не увяжется с окружающей средой и превратится в диссонанс, говорящий не в пользу художника, его композиционного мастерства. В процессе восприятия конкретность натуралистического рисунка остановит на себе взгляд зрителя, разорвав цельность композиции и остановив движение цветовых масс в их взаимодействиях. Подобный диссонанс встречается в полотнах многих художников-символистов. Композиционное единство картины Беклина «Одиссей и Калипсо», например, нарушено тщательностью прорисовки фигуры Калипсо. Все остальное в картине решено огромной силой обобщением, силуэт фигуры Одиссея слит воедино с силуэтами скал, отсутствует какая-либо детализация. Рядом с этим обобщением облик Калипсо написан в лучших традициях классической живописи вплоть до перечисления каждой струны в изображении инструмента. Не избежал подобного композиционного несоответствия в некоторых своих картинах и Чюрленис, на что указывает Ландсбер-

гис: «Уже королевская чета в «Сказке о королях» представляет некоторый пластический диссонанс — и будь рисунок этих лиц получше, результат бы оказался хуже»¹⁴. Когда в мир дематериализованных предметов и явлений «врывается» конкретизированное» изображение человека, то произведение перестает быть символом, перевешивает аллегоричность, как это наблюдается в картине Одилона Редона «Орфей», где облик Орфея и лютня смотрятся аппликацией на фоне всего остального.

В своем стремлении к дематериализации и обобщению предметов Чюрленис не одинок. Александр Бенуа в изображении уголков Версальского парка с его четкостью садово-парковой архитектуры и с искусственно посаженными и подстриженными деревьями, с прихотливыми очертаниями фонтанов, должен был впасть в своего рода театральность, но благодаря обобщенности форм, их мягкой моделировке, предметность воспринимается легкой и воздушной. Борисов-Мусатов, уйдя своим творчеством в XVIII век, в картинах о прошлом сумел избежать подражания классикам благодаря удивительному сочетанию четкости линий с мягкостью цветового решения, повествовательности переднего плана и «размытостью» фона, как это видно в его картине «У водоема». Подобное можно видеть и в некоторых картинах Мориса Дени. Но как у Борисова-Мусатова, так и у Дени человеческий облик всегда прорисован до таких подробностей, как бусы ожерелья или кольца на пальцах. У Чюрлениса человек, как правило, изображается силуэтно. Примерами могут служить картины «Пан», «Арфисты», цикл «Симфония похорон» и др. Силуэтность в картинах Чюрлениса можно разделить на две основные разновидности. Первая — человеческая фигура дается единым темным пятном на более светлом фоне окружающей среды; вторая — силуэт изображения человека прозрачен и сливается в своем цветовом решении с композицией в целом. Случайны ли эти разновидности? Представим себе в картине «Арфисты» человеческие фигуры в светлых тонах. Благодаря «легковесности» неоправданным станет их коленопреклоненность. Драматизм исчезнет не только от несоответствия цве-

¹⁴ Ландсбергис В. Соната весны. С. 225.

тового решения с позами, но и оттого, что исчезнет конфликтность темных силуэтов с прозрачностью арф и фона.

В картине «Дева» из цикла «Знаки Зодиака» силуэт фигуры полупрозрачен, сливается с цветами. Дева воспринимается как большой цветок, тянущийся к созвездию. Единство человека и природы, человека и Вселенной — основная идея этого произведения. Стоило изобразить облик девушки более темным, как единство исчезло бы, разрушив художественный образ, как в его форме, так и в содержании. Как видим, характер изображения, его светосила целиком подчинены основной философско-эстетической концепции произведения. Силуэтность и обобщенность присуща картинам Чюрлениса не только в изображении человека, но и в сфере изображений предметов и явлений природы. Излюбленным мотивом его в области растительного мира является изображение кипарисов, как правило, обобщенное до силуэтности. Первотолчком к такому изображению могли послужить деревья в картине Беклина «Остров мертвых», если учесть, что Чюрленис в начале своего творческого пути был сильно увлечен живописью этого художника, его манерой письма. Второй «растительный» мотив, повторяющийся во многих картинах Чюрлениса, — изображение купы деревьев. Так, в картине «День» присутствуют оба мотива, написанные силуэтно, слегка намеченные детали внутри каждого силуэта превращают их в очертания человеческих рук. Не будь этого решения, исчезла бы бифункциональность, а с ней и полифоничность. Эта взаимосвязь присуща всем картинам Чюрлениса, где происходит одухотворение неодухотворенного или то, что автор называет контрапунктом ассоциаций. Но сама по себе силуэтность также несет в себе музыкальное начало. Зритель, всматриваясь в силуэт, домысливает детали, которых нет внутри изображения. Благодаря этому «дорисовыванию», процесс восприятия расширяется во времени. Для более полного представления степени расширения необходимо отметить, что каждый зритель домысливает и «дорисовывает» по-своему, как по продолжительности, во времени, так и по характеру рисунка во внутреннем видении. Подобная свобода восприятия художественного образа более всего присуща сфере музыки. Если вернуться

к изображению человека в картинах Чюрлениса, то здесь в домысливании образа большую нагрузку несет душевное состояние изображенного персонажа, его поза, жест и т. д. Нельзя не учитывать душевного состояния и зрителя: оно накладывает свой отпечаток на «прочтение» того или иного образа. Число вариантов восприятия равно числу зрителей плюс множественность всевозможных прочтений внутри каждого индивидуального варианта. Силуэтность, помимо временной протяженности, привносит в картины Чюрлениса момент недосказанности и таинственности, что более всего присуще искусству музыки, и что составляет один из постулатов символизма.

Казалось бы, силуэтность должна раздробить цельность композиции, превратив ее в своего рода мозаику. Этого у Чюрлениса не происходит благодаря его колористическому мастерству. Первое, что поражает в его картинах, — это строгость палитры, соразмерность цветовых отношений, уравновешенность холодных и теплых тонов. Издали каждая картина кажется одетой в дымку одного какого-то цвета. По степени приближения к ней зритель начинает различать вспышки других цветов, предметные подробности и их цветовые решения. Картина «Дружба» на первый взгляд кажется абсолютно монохромной с преобладанием зеленых тонов. Всмотревшись, можно обнаружить достаточно сложную цветовую гамму. Силуэт головы и рук девушки мягко переходит в окружающую среду. Сравним с этой картиной известное произведение Матисса «Танец». В ней всего три цвета — красный, зеленый и синий. Соотношение цветов таково, что вихрь танца создается линейностью, а цвет не только не способствует развитию динамики, но в какой-то степени препятствует этому. Совершенно противоположное видим в картинах Чюрлениса. Его силуэты, как правило, окружены ореолом, который является одновременно и линией, и модулирующим моментом перехода от предмета к среде и обратно. Соотношения цвета предмета с цветом окружающей среды сгармонизированы настолько, что композиция воспринимается как цельный единый поток развития во времени и пространстве. Даже те вспышки цветовых пятен, которые Ландсбергис называет «Акцентами», не выпадают из колористического единства картины, а просвечивают через дымку обще-

го колорита, образуя контрапункт цветового пятна с общей окраской.

Помимо изображения человека и явлений природы в образе человека, помимо кипарисов и других деревьев, во многих картинах Чюрлениса фигурируют изображения архитектурных сооружений. Эти дворцы, замки и башни трудно отнести к какому-либо определенному архитектурному стилю. Рядом с готической стрелчатостью и вертикальностью можно видеть египетские пирамиды и сооружения явно мифические. Только в двух картинах цикла «Город» можно примерно определить стиль архитектуры, отдаленно напоминающей силуэты старого Вильнюса. Для создания недосказанности и сказочности художники-символисты, как в свое время и романтики, часто прибегали к изображениям руин древних замков и храмов. Чюрленису также не были чужды эти мотивы. Если взять изображение руины в картине «Былое», то вполне допустимо провести параллель с изображением замка в картине Беклина «Остров мертвых» — те же глазницы окон, та же кривизна линий полуразрушенной верхней части, та же неопределенность архитектурного стиля. Но невозможно найти параллель к изображениям архитектуры в таких картинах Чюрлениса, как «Симфония похорон» — 1 часть, 12 картина из цикла «Сотворение мира», вторая картина диптиха «Тоска», «Аллегро» из «Сонаты солнца» и др. Сказочность всех этих сооружений заключается не только в причудливости и «неведомости» архитектоники, но и в той невесомости и прозрачности, которая создает впечатление миража. Эта призрачность создается Чюрленисом с помощью цветового решения, строгостью и скупостью палитры, единством колорита. В сказочных храмах, замках, городах Чюрленис полностью заменяет мимесис вымыслом, уводя зрителя в мир мечты, сказки и фантазии.

Говоря о скупости и строгости палитры Чюрлениса, о его безупречном живописном вкусе, невозможно не отметить лаконизм в сфере предметности. Здесь, очевидно, сказалось стремление символистов к превращению произведения во всей его цельности в символ. Чюрленис большинство своих композиций строит из двух-трех предметов или явлений. Для сравнения вспомним картину Делакруа «Смерть Сарданапала», где трудно пере-

честь все множество персонажей и предметов. Импрессионисты не грешили подобным «многословием», но превращали каждый отдельно взятый предмет в множество мерцающих пятен. Чюрленис, стремясь к музыкальности, отказывается от методов романтиков и импрессионистов. Он, подобно Гогону, превращает предмет в большое сплошное цветовое пятно. Но в отличие от Гогена, у Чюрлениса внутри пятна детали или совершенно отсутствуют, или слегка намечены, о чем уже говорилось выше. Так множественность предметов Чюрленис заменяет протяженностью предмета во времени.

Другой способ увеличения протяженности во времени — вступление двух-трех персонажей во взаимодействие по принципу контрапункта динамики и статики, что заменяет «недостаточную» множественность предметности. В картине «Весть» три предмета, три знака-символа: гора, солнце и летящая птица. Гора олицетворяет неподвижность и вечность, лучи солнца свершают движение по радиальным направлениям полотна, птица летит из глубины перспективы на зрителя. Гора и птица даны фактически силуэтами, Контрапункт движений по различным направлениям приближает произведение к временному виду искусства. Расположение масс предметов в плоскости картины осуществляется Чюрленисом тоже путем контрапункта. Масса горы перетягивает все полотно вправо вниз, птица частично вносит равновесие, создавая устойчивость композиции по горизонтали. Динамика подчеркивается волнистыми массами облаков, переплетающимися с силуэтом птицы.

Есть у Чюрлениса картины, где ни один предмет не движется, все переполнено спокойствием, задумчивостью и тишиной, что вызвало ряд мнений об отсутствии движения в его картинах вообще. Контрапункт в этих картинах не обозначен, но не отсутствует. В «Безмолвии» контрапункт масштабов обозначен, но контрапункт пространств домысливается благодаря «приходу» трех одувачиков из необозначенного пространства. Переход воображения зрителя из одного пространства в другое (из изображенного в домысливаемое) и составляет фактор движения в подобных картинах Чюрлениса. Отход от миметизма в этом случае заключается не только в отсутствии натуралистичности в изображении предметов и явлений, но и в специфике их взаимо-

действий, взаиморасположений, невозможных в реальной действительности, невозможных в традиционной реалистической живописи.

Большую эмоциональную и философско-эстетическую нагрузку в картинах Чюрлениса несет линия горизонта. Благодаря частому использованию высокой линии горизонта, многие произведения, несмотря на свои небольшие форматы, производят впечатление космических пространств. В картине «Жертвенник» линия горизонта поднята к верхней грани рамы. Создается ощущение, будто зритель находится где-то высоко над Землей и оттуда обозревает все открывшееся его взору пространство земной поверхности. Подобное решение пространства картины можно наблюдать в «Сонате пирамид», в «Аллегоро» и «Скерцо», в «Финале» из «Сонаты лета», в триптихе «Фантазия» и других произведениях Чюрлениса. Еще более космическими воспринимаются его картины, где Земля изображена в форме шара или полушария: «Прелюдия» (с черным солнцем), «Финал» из «Сонаты весны», «Анданте» из «Сонаты солнца», «Телец» из цикла «Знаки Зодиака». Возможно, эти произведения послужили поводом для суждений Вяч. Иванова о применении Чюрленисом открытий Лобачевского.

Противоположным вышерассмотренному методу является метод низкой линии горизонта, когда зритель охватывает взглядом бесконечность пространства неба, как это происходит при восприятии триптиха «Странствия королевича». В некоторых картинах линия горизонта уходит за пределы плоскости холста, как и основание главного мотива переднего плана. Здесь картина целиком заполнена небесным пространством. Во всех вариантах высокого и низкого горизонта Чюрленис вводит фактор времени в картину путем расширения изображенного пространства. Если учесть, что во времена Чюрлениса век авионавтики только начинался, и широкая публика не имела возможности подняться в небо, то отход от миметизма заключен здесь в отсутствии этой возможности. Чюрленис сумел сам «удалиться» от Земли и «удалил» зрителей с помощью творческой фантазии, с помощью своего особого восприятия пространства и времени.

В живописи Чюрлениса немало произведений, где декоративность и орнаментальность являются составными

частями композиционного построения. Одно из ранних произведений — диптих «Эскиз витража» — повествует о том, как старец благославляет юношу на творческий подвиг. Во второй части запечатлен творческий процесс, где юноша высекает из камня фигуру старца. В первой части диптиха всю ритмику композиции образуют изображения растений. На переднем плане эскиза растение, формой своих листьев напоминающее агаву, но высокий тонкий стебелек с цветком-«ромашкой» на вершине превращает это растение в вымысел. Листья растения на втором плане имитируют очертания лепестков цветка, который расположен над спиной старца, в то время как верхний цветок-«ромашка» имитирует корону, что на голове мудреца. Серп луны объединяет верхний цветок с листьями второго плана в единую диагональную линию слева направо по нисходящему движению, в то время как корона и золотистые вершины деревьев создают равновесие своим восходящим движением в противоположном направлении. Все эти декоративные элементы создают не только ритмическую структуру картины — единство их цветового решения придает всей композиции состояние солнечности, символизирующей свет творческого начала. Особенность языка этого произведения различие миметичности в изображениях. Старец и юноша изображены Чюрленисом в излюбленной его манере силуэтной обобщенности, в то время как вся растительно-декоративная часть дана в подробной детализации. Благодаря колористическому мастерству это миметическое несоответствие не воспринимается как нарочитость или эклектичность, произведение в целом символизируют неразрывность человеческой мысли, ее творческого начала с вечно обновляющейся природой.

В картине «Мир Марса» вертикали одних растений с прихотливо извивающимися побегами других создают контрапункт статики и динамики, образуя одновременно декоративное панно, напоминающее сказочный ковер. Тот же композиционный прием сочетаний вертикалей с причудливыми завихрениями ветвей и листьев наблюдается в картине «Окно». Пять картин цикла «Сотворение мира» являются импровизациями на тему «неведомых» растений. Во всех этих картинах миметичность присутствует лишь в той доле, которая позволяет узна-

вать «растительное» происхождение того или иного изображения. Всякого рода конкретизация в процессе узнавания полностью отдана на волю воображения и фантазии зрителя. Настолько же свободно от миметичности произведение Чюрлениса «Цветы. Композиция», где каждая разновидность растений образует орнамент, а в целом вся орнаментальность «выстраивается» в архитектурное сооружение. Невольно вспоминаются композиции картин представителя Венского сецессиона художника Густава Климта. Всю «обстановку» его картин образуют декоративные плоскости, похожие на восточный ковер, фигуры и лица персонажей аппликативно «врезаны» в эти фоны, что, в отличие от органического единства картин Чюрлениса, создает ощущение нарочитости. Вполне правомерна здесь параллель и с более ранним течением, с поисками прерафаэлитов во главе с Данте Россетти. Чюрленис, взяв за основу орнамента «неведомые» растения, уходит от миметичности не только с помощью сказочности этих растений, но и в том, что «строит» из орнаментов целые архитектурные ансамбли, чего в реальной действительности быть не может. Здесь удвоенный отход от миметичности.

Не менее интересна декоративность в тех картинах, где основной мотив представлен архитектурными сооружениями, украшенными настенной росписью. В этюде «Город» орнамент на стене дворца создан с помощью звезд. Если обычно Чюрленис одушевляет и очеловечивает предметы и явления неживой природы, то здесь изображения человека и явлений природы образуют декоративное убранство. Присутствие контрапункта ассоциаций в этом произведении очевидно, но только принцип ассоциативной последовательности построен в обратной связи, от одушевленного к неодушевленному. В ряде других картин Чюрлениса вся предметность создана с помощью орнамента, который нельзя назвать ни растительным, ни национальным (триптих «Фантазия»). В этом случае художник уходит от миметичности даже в деталях, составляющих орнамент. Триптих в целом своей вымышленностью и импровизационностью приближается к живописному полотну «Сотворение мира».

Рассмотренные приемы ухода от миметичности не исчерпывают всего богатства живописно-графического

языка Чюрлениса, но в достаточной мере демонстрируют мастерство художника, а не его «неумение».

Все способы дематериализации предметов и явлений действительности подчинены Чюрленисом стремлению к недосказанности и эмоционально-смысловой многозначности художественных произведений. Уход от миметизма, как и музыкальные методы композиционных построений, приближает пластическое искусство Чюрлениса к музыке, что, в свою очередь, является синтезом двух искусств.

Есть мнение об абсолютной независимости творчества Чюрлениса от влияний каких-либо школ и направлений. Сторонники этого мнения правы лишь частично. Творчество Чюрлениса по праву считается одной из вершин искусства начала XX века. Все живописно-графическое наследие художника-композитора вобрало в себя достижения предшествующих эпох как итог поисков многих поколений художников.

С другой стороны, в творчестве Чюрлениса отразились многие черты современных ему течений и направлений. Параллельно с его творчеством развивалось такое течение, как экспрессионизм. Если брать во внимание отдельные технические приемы, то можно обнаружить ряд параллелей между творчеством Чюрлениса и творчеством экспрессионистов. Экспрессионисты, начиная с объединения «Мост» во главе с Кирхнером, стремятся уйти от миметизма, что видим мы и у Чюрлениса. Но Чюрленис, уходя от миметизма, стремится к гармонии, а экспрессионисты — к дисгармонии. Чюрленис очеловечивает даже неодушевленные предметы и явления, а экспрессионисты превращают лицо человека в маску, деформируют фигуру человека до степени отдаленного намека на ее очертания.

Когда речь заходит о зарождении кубизма, то все неизменно называют картину Пикассо «Авиньонские девушки», созданную в 1907 году, а появление термина «кубизм» связывают с показом картины французского художника Жоржа Брака «Дом в Эстаке». Таким образом, кубизм можно считать «современником» Чюрлениса.

Как и Чюрленис, кубисты часто стремились к множественности внутри композиции, но подходили к этому с противоположной стороны. Если Чюрленис создает

множественность путем повторов изображения предмета, не нарушая его цельности, то кубисты умножают детали внутри изображения предмета, расчленяя его на мельчайшие геометрические фигуры. Примером может служить «Портрет Амбруаза Воллара» Пикассо, где лицо портретируемого раздроблено на мельчайшие квадратные и треугольные пятна. Единственный прием кубистов целиком совпадает с приемом Чюрлениса — это прозрачность и взаимопросвечивание нескольких планов. Основное различие между Чюрленисом и кубистами заключено в их идейно-эстетических концепциях: Чюрленис стремится к лиризации всего существующего, а кубисты заняты аналитикой форм, сводя все их разновидности к геометрическим фигурам: кубу, конусу, шару и т. д.

Существуют утверждения и о том, что у Чюрлениса не было непосредственных продолжателей. Но своим творчеством он предсказал появление ряда изобразительных методов в более поздних направлениях. Как все символисты, как Чюрленис, абстракционисты тоже стремились к самостоятельности художественного произведения, к его независимости от фотографического сходства с натурой. Василий Кандинский, начав свой творческий путь в одно время с Чюрленисом, несколько позже приходит к абсолютной самостоятельности живописной формы, к беспредметности.

Ряд произведений крупнейшего представителя сюрреализма Сальвадора Дали решены методом, близким контрапункту ассоциаций. К примеру, в картине «Нарцисс» зритель видит склонившуюся фигуру юноши, одновременно являющуюся кистью человеческой руки. Подобный метод можно усмотреть в скульптуре Генри Мура «Голова» (1950), где лицо образуют рыцарские доспехи.

Мазерель в своих линогравюрах широко использует сопоставления масштабов, то же делает в своей ментальной живописи Сикейрос.

Современный немецкий художник Вилли Зитте в своих картинах часто объединяет несколько самостоятельных пространств.

Творчество Чюрлениса явилось «пророчеством» не только в изобразительном искусстве XX столетия, но и в кинематографе и художественной фотографии. Ис-

кусство кино часто пользуется соединением нескольких кадров, различных как по предметности и масштабам, так и по эмоционально-смысловой их сути. Художники-фотографы, начиная с 30—40-х годов нашего столетия, а особенно во второй его половине, применяют метод монтажа, когда несколько кадров путем наложения образуют композиционное единство.

Однако отмеченные изобразительные моменты, роднящие, казалось бы, творческие методы Чюрлениса со всевозможными направлениями в искусстве нашего века, никто из художников не сумел подчинить закономерностям музыкального искусства, как сделал это Чюрленис. В этом, прежде всего, и заключается самостоятельность и независимость Чюрлениса от каких-либо влияний.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Во всех существующих исследованиях творчества Чюрлениса, так или иначе, отмечается музыкальное начало в его пластическом искусстве. Более того, ряд искусствоведов считает Чюрлениса основоположником музыкальной живописи. К музыкальности стремились не только отдельные художники, но и целые школы, течения и направления. Начиная с романтизма и, особенно, в символизме одним из основных постулатов служит омузыкаливание художественного произведения.

Когда Уистлер, Клингер или Борисов-Мусатов дают своим произведениям названия «Симфония», «Элегия», «Гармония» и т. д., то приближение к музыке здесь только образно-эмоциональное, поскольку осуществляется сугубо изобразительными средствами. Картины в этом случае представляют собой либо способ передать зрителю впечатление от прослушанной музыки, либо способ сообщить зрителю состояние, подобное тому, что присутствует в том или ином музыкальном произведении. Безусловно, приблизиться к музыке этим художникам удастся благодаря недосказанности произведения, тонкости цветовой нюансировки и общему настроению картины. Но недосказанность, нюансы и общее эмоциональное состояние не являются формообразую-

щими музыкальными категориями. Музыкальность картины в таком случае становится метафорой.

Музыкальное начало в пластическом искусстве Чюрлениса — это не метафора, а внутренняя сущность его живописных и графических произведений, поскольку музыка вошла в его изобразительное искусство своими формообразующими категориями.

Чюрленис и в изобразительном искусстве мыслит как композитор. Организуя пластический материал по конструктивным законам музыкального мышления, он один осуществил синтез музыки и изобразительного искусства. Этот синтез осуществлен в той мере, в которой возможно взаимопроникновение категорий музыки и изобразительного искусства на уровне формообразования.

Подавляющее большинство исследователей усматривают музыкальное начало только лишь в тех живописных произведениях Чюрлениса, которые имеют названия от музыки. Таким образом, все живописное наследие художника разделяется на две сферы, музыкальную и немusicalную. До настоящего времени мало изученной частью художественного творчества Чюрлениса остается вся его графика: эскизы, наброски, открытки, виньетки и пр. Редко кто из искусствоведов рассматривает эту сферу в аспекте музыкальных категорий. На страницах данного исследования все живописное и графическое наследие Чюрлениса рассмотрено в аспекте музыкального начала. Основой музыкальных методов формообразования в этом наследии автор считает полифонический метод мышления. В силу визуальной природы живописно-графического материала появилась необходимость введения и использования терминов, несуществующих в музыкальном полифоническом творчестве.

Анализируя ранние графические произведения Чюрлениса, автор приходит к выводу, что полифоническое мышление в пластическом искусстве было присуще Чюрленису с самого начала творческого пути, задолго до написания «Сонат», «Прелюдий» и «Фуг», т. е. до создания им той части живописного наследия, которое большинство искусствоведов обособляет в «музыкальную живопись».

В своем стремлении к музыкальности многие художники, особенно художники-символисты, старались ввести в картину фактор времени, расширить временную протяженность художественного произведения. Но все художники это стремление осуществляли методами только изобразительного искусства. Чюрленис вносит и расширяет фактор времени в произведении изобразительного искусства, в основном, методом полифонического построения. Этот метод придает художественным произведениям Чюрлениса характер открытой формы, что в свою очередь, расширяет фактор времени в его пластическом искусстве.

Разногласия вызывал и вызывает вопрос профессионализма Чюрлениса-художника. Многие искусствоведы считают его художником-дилетантом. Исследование этого вопроса в аспекте диалектического двуединства сходства и несходства, в аспекте мимесиса дает право утверждать, что отход Чюрлениса от миметичности, от натуралистического рисунка в живописи является сознательным и целенаправленным. Его графика убедительно демонстрирует мастерство Чюрлениса-рисовальщика. В своих картинах он «отказывается» от этого мастерства, стремясь к обобщению и прозрачности предметов реального мира, к сознательной их деформации. Этой особенностью изобразительного языка Чюрленис воплощает две концепции символизма — стремление к распрямлению и стремление к самостоятельности художественного произведения, что является еще одним методом приближения живописи к неовещественности музыкального искусства. Таким образом, все особенности изобразительного языка Чюрлениса подчинены цели синтеза музыки и пластического искусства.

Рассматривая особенности живописного языка Чюрлениса, автор приводит ряд параллелей между его некоторыми картинами и картинами других художников-представителей различных направлений, начиная с эпохи романтизма. Эти параллели необходимы для опровержения мнений о том, что творчество Чюрлениса не имеет опоры на традиции предшествующих эпох и не имеет продолжателей. Декоративность его картин и всевозможные масштабные «сдвиги» — «несоответствия» напоминают нам о поисках прерафаэлитов во главе

с Данте Россети. Музыкальные названия произведений присущи творчеству многих художников различных направлений. Открытость формы достаточно очевидна в произведениях романтиков и импрессионистов, неоднозначность образа присуща произведениям многих художников-символистов. Таким образом, Чюрленис синтезирует не только музыку и живопись, но и осуществляет синтез концепций романтиков и импрессионистов, прерафаэлитов и символистов и т. д., а в области цветовой уравновешенности многие его произведения восходят к классицизму. Синтез опыта вышеперечисленных направлений вызывает разногласия по поводу еще одного вопроса. Большинство справочников энциклопедического толка считают Чюрлениса, вполне справедливо, символистом. Приверженцы импрессионизма стараются обнаружить и обнаруживают в его пейзажах черты импрессионизма, сторонники реализма со всей его миметичностью, успешно находят его творчество реалистическим. Относят Чюрлениса и к романтикам, а за рубежом его считают «пионером абстракционизма» и одним из родоначальников модернизма, или предшественником авангардизма.

Все точки соприкосновения с другими направлениями и школами Чюрленис подчиняет цели осуществления постулата омузыкаливания живописи, осуществляя таким образом синтез музыки и живописи, что дает возможность считать его художником-символистом по сути творческого метода, результатом которого является его музыкально-изобразительная система. Но из сферы символистов Чюрленис выделяется жизнеутверждающим началом всего своего творчества, умением смотреть в будущее. В современном искусстве достаточно широко нашли свое продолжение методы и открытия Чюрлениса. Полифоничность применяется в кинематографе и художественной фотографии, в живописи и особенно в графике. Например, полифоничность очевидна в произведениях таких художников, как Вилли Зитте и Фокер Штельцманн (оба из ГДР), а в графических листах Красаускаса рядом с полифоничностью присутствует чюрленисовское единство человека и природы, человека и Вселенной.

* * *

В основе творческого метода Чюрлениса-художника лежит музыкальное мышление. Основной формообразующей категорией его музыкального метода организации пластического материала является полифония.

Благодаря полифоническим методам композиционных построений Чюрленис наделил пространственное искусство чертами временных характеристик, присущих временному искусству музыки.

Музыкальные категории, войдя в искусство Чюрлениса как формообразующие-конструктивные методы организации пластического материала, образовали единую музыкально-изобразительную систему.

Чюрленис, владея мастерством композиторского искусства, осуществил в своеобразной форме основной романтико-символический постулат омузыкаливания изобразительного искусства.

Искусство Чюрлениса, являясь итогом поисков многих художественных направлений, школ и эпох, представляет собой одну из вершин искусства XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм//Полн. собр. соч. 2-е изд. Т. 18.
2. Ленин В. И. Философские тетради//Полн. собр. соч. Т. 29.
3. К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве: 2 т. М., 1967.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20.
5. Аврелий (Брюсов В. Я.). Одион Редон: Цитаты из статьи Эмиля Бернара//Весы. М., 1904. № 5.
6. Алексеев С. С. О цвете и красках. М., 1962.
7. Антокольский Л. Посмертная выставка М. Чюрлениса//Северо-западный голос. Вильнюс, 1911 У 4/17, № 1655; 1911 У 6/19, № 1657; 1911 У 8/21, № 1659.
8. Асафьев Б. Избранные труды. М., 1957. Т. 5.
9. Асафьев Б. Русская живопись. Мысли и думы. М.—Л., 1966.
10. Асмус В. Философия и эстетика русского символизма//Литературное наследство. М., 1937. Т. 27—28.
11. Бальчунене Г. М. К. Чюрленис. М., 1975.
12. Белый А. Арабески. М., 1911.
13. Белый А. Символизм. М., 1910.
14. Бенца А. Выставка «Союза»//Речь. Пб., 1910. 13 111.
15. Бенца А. Еще раз об отношении к современному творчеству//Речь. Пб., 1909. IV 12/25, № 69.
16. Бенца А. Чюрленис: Художественные письма//Речь. Пб., 1912. 11.10/23, № 39.
17. Блок А. Собр. соч., М.—Л., 1962.
18. Бришковский Н. В мире искусств. Выставка Варшавской рисовальной школы в Академии художеств//Биржевые новости 1906. IV 30.
19. Бруверис И. Резюме//Menotyga. 2. Вильнюс, 1969. С. 17—20.
20. Брюсов В. О «речи рабской» в защиту поэзии//Аполлон. 1910. № 9.
21. Ванслов В. Изобразительное искусство и музыка. Л., 1983.
22. Ванслов В. Музыка как отражение действительности. М., 1963.
23. Венцлова А. М. К. Чюрленис-художник//Чюрленис М. К. 32 репродукции. Вильнюс, 1961. С. VIII—XIII. См. то же: Вильнюс, 1964, 1968 и 1972.

24. Волков Н. Цвет в живописи. М., 1965.
25. Волошин Макс. Творчество М. Якунчиковой//Весы. М., 1905. № 1.
26. Воронова О. Отчизна милая, Литва//С веком наравне. Рассказы о картинах. М., 1969. Т. 2. С. 95—104.
27. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань, 1976.
28. Гаудримас Ю. Из истории литовской музыки 1861—1917. М., 1964. (М. К. Чюрленис. С. 175—205).
29. Гаудримас Ю., Савицкас А. М. К. Чюрленис. Вильнюс, 1965.
30. Гидони Г. Искусство света и цвета. Введение, генезис, формы, прогнозы. Л., 1930.
31. Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР. Л., 1963. (Чюрленис М. К. 1875—1911. С. 127—143.)
32. Гонкур Э. и Ж. Отрывки из дневника. Л., 1961.
33. Горький и художники. М., 1964. С. 81, 293.
34. Делакруа Э. Дневник. М., 1961. Т. 1.
35. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М., 1979.
36. Дзюбенко А. Цветомузыка. М., 1973.
37. Добужинский М. О Чюрленисе//Литературная Россия. 1965. IX 24. № 39. С. 20.
38. Зобов В., Мостепаненко А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1971.
39. Иванов В. Борозды и межи. М., 1916. С. 313—351.
40. Иванов В. Чюрленис и проблема синтеза искусств//Аполлон. Пб., 1914, № 3. С. 5—21. То же: Чюрленис М. К. Пб., Аполлон. 1914. Борозды и межи. М., 1916. С. 313—351.
41. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Л., 1963. Т. 1; Л., 1964. Т. 2; Л., 1966. Т. 3.
42. Каратыгин В. Поэзия идей. Памяти художника-композитора М. К. Чюрлениса//Театр и искусство. Пб., 1912. № 8. С. 377—380.
43. Каталог «Выставка произведений Николая Константиновича Чюрлениса». Вильнюс, 1913 (на литовском, русском и польском языках).
44. Клингер М. Живопись и рисунок. СПб., 1908.
45. Кожина Е. Романтическая битва. Л., 1969.
46. Кожин В. Виды искусства. М., 1961.
47. Лазарев В. Старые итальянские мастера. М., 1972.
48. Ландсбергис В. Микалоюс Чюрленис//Музыкальная жизнь. 1965. № 22. С. 15.
49. Ландсбергис В. Замечания о взглядах М. К. Чюрлениса//Коммунист. Вильнюс, 1965. № 12. С. 64—65.
50. Ландсбергис В. Композиторское творчество М. К. Чюрлениса: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Вильнюс, 1969.
51. Ландсбергис В. М. К. Чюрленис и его «Знаки Зодиака»//Чюрленис М. К. Знаки Зодиака. Вильнюс, 1967. С. 10—13.
52. Ландсбергис В. О «Сотворении мира»//Чюрленис М. К. Сотворение мира. Вильнюс. 1973. С. 7.
53. Ландсбергис В. Соната весны. Л., 1971.
54. Лекомцев Ю. Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи//Труды по знаковым системам. Тарту. Вып. 7. С. 193—205.

55. Леман Б. Чюрлянис СПб., 1912, 2-е изд. Пб., 1916.
56. Леонардо. Вторая литовская выставка. Художественные заметки//Северо-западный голос. Вильнюс, 1909. 18 III.
57. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. М., 1934.
58. Леонтьев К. Цвет Прометея. М., 1965.
59. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979.
60. Лопатин Б. М. К. Чюрленис: К посмертной выставке его картин в Москве//Солнце России, 1916. № 9 (315).
61. Лосев А. Диалектика художественной формы. М., 1927.
62. Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве. М., 1967.
63. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1971.
64. Маковский С. М. К. Чюрленис//Аполлон. Пб., 1911, № 5.
65. Манн Т. Письма. М., 1975.
66. Мартинов В. Время и пространство как факторы музыкального самообразования//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1971.
67. Матисс А. Сборник статей о творчестве. М., 1958.
68. Межелайтис Э. Мир Чюрлениса//Чюрленис. М., 1971.
69. Межелайтис Э. Поиск прекрасного//Огонек. 1967. № 34. С. 9—11.
70. Мейлах Б. Проблема ритма, пространства и времени в музыкальном произведении//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1971.
71. Обломиевский Д. Французский символизм. М., 1974.
72. Остроумова-Лебедева А. Автобиографические записки. М., 1974.
73. Паустовский К. Ветер скорости. Из путевого дневника//Избранное. М., 1961.
74. Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970.
75. Попов Ю. Романтизм. Философская энциклопедия. М., 1967. Т. 4. С. 153—525.
76. Плеханов Г. В. Литература и эстетика. М., 1958. Т. 2.
77. Программа «Музыкально-литературно-художественное утро», посвященная памяти художника-композитора М. К. Чюрлениса состоялась в Петербургской консерватории 15—28.IV.1912.
78. Раскин А. Шаляпин и русские художники. Л.—М., 1963.
79. Ревалд Д. Постимпрессионизм. Л.—М., 1962.
80. Рерих Н. Чюрлянис (листы дневника)//Рассвет. Чикаго. 1936. XI 7, № 264.
81. Розинер Ф. Гимн солнцу. Чюрленис. Искусствоведческая повесть. М., 1974.
82. Роллан Р. Великий писатель о Чюрленисе//Советская Литва. 1966. № 26.
83. Р. Роллан. Неизвестные письма Р. Роллана о М. К. Чюрленисе//Литва литературная. Вильнюс, 1966. С. 188—189.
84. Рукавова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870—1905. Л.; М., 1966.
85. Сабанеев Б. Воспоминания о Скрябине. М., 1925.
86. Сабанеев Б. Скрябин и явление цветного слуха в связи с цветовой симфонией//Музыкальный современник. Пб., 1916. Кн. 5.
87. Савицкас А. Смотрящий с высоты//Чюрленис. М., 1971.
88. Сидоров А. Русская графика начала XX века. М., 1969.
89. Степанов Ю. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.
90. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959.
91. Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи//Труды по знаковым системам. Тарту. 1973. С. 472—481.
92. Тюлин Ю. Искусство контрапункта. М., 1964.
93. Уистлер Д. М. Н. Изящное искусство создавать себе врагов. М., 1970.
94. Умбрасас Н. Некоторые черты идейных и художественных воззрений Чюрлениса//Вильнюс, 1965, № 9. С. 38—45.
95. Умбрасас Н. Основные черты изобразительного творчества М. К. Чюрлениса: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Вильнюс. 1967.
96. Федоров-Давыдов А. Русский пейзаж конца XIX—XX века. Очерки. М., 1974.
97. Фуко. Слова и вещи. М., 1977.
98. Хлопова В. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении. Л., 1971.
99. Цукерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970.
100. Чудовский В. М. К. Чюрлянис (отрывки)//Аполлон. Пб., 1914. № 3. С. 25—28.
101. Чудовский В. М. К. Чюрлянис//Аполлон. Пб., 1914.
102. Чюрленис М. К.—народное творчество—основа национального стиля. Соотношения народной и профессиональной музыки. О декадентстве и субъективизме в творчестве. Отрывки из статей и письма//Памятники мировой эстетической мысли. Т. 4. 2-й полутом. М., 1968. С. 156—158.
103. Чюрленис М. К. О музыке и живописи. Вильнюс. 1960.
104. Чюрлените-Каружене В. Из воспоминаний о брате//Советская Литва. 1946. IV 12.
105. Чюрлените-Каружене В. Фторофорты М. К. Чюрлениса//Чюрленис М. К. 16 фторофортов. Вильнюс, 1963. С. 7—9.
106. Чюрлените Я. Музыкальное творчество М. К. Чюрлениса//Советская Литва, 1956. № 6. С. 80—87.
107. Шепетис Л. Микалоюс Константинас Чюрленис//Альбом репродукций. Вильнюс, 1984.
108. Эткинд М. Мир как большая симфония. Л., 1970.
109. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления//Полифония. М., 1975.
110. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.

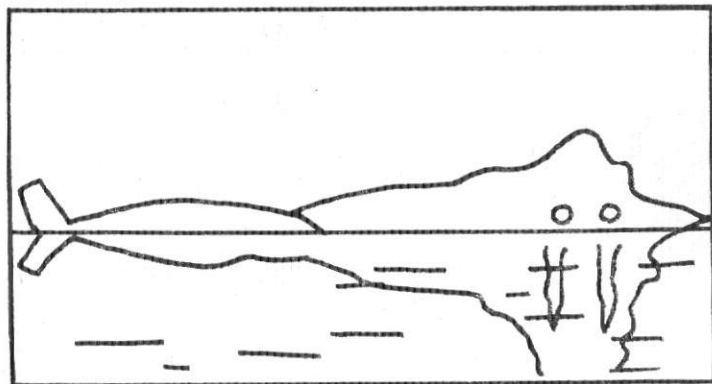


Рис. 1.

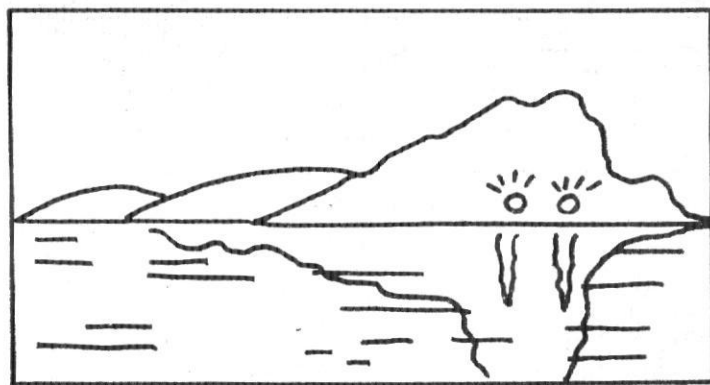


Рис. 2.

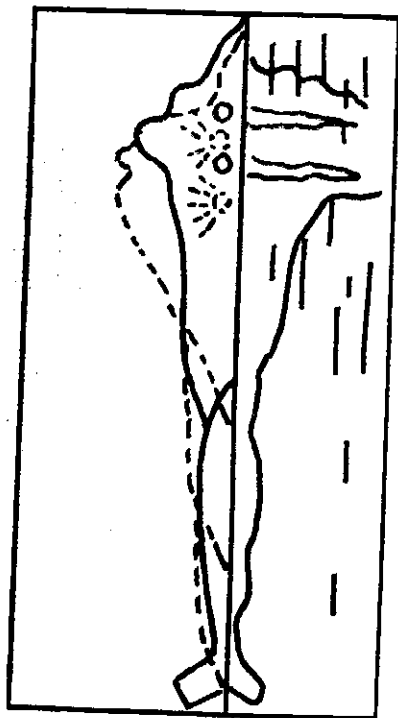


Рис. 3.

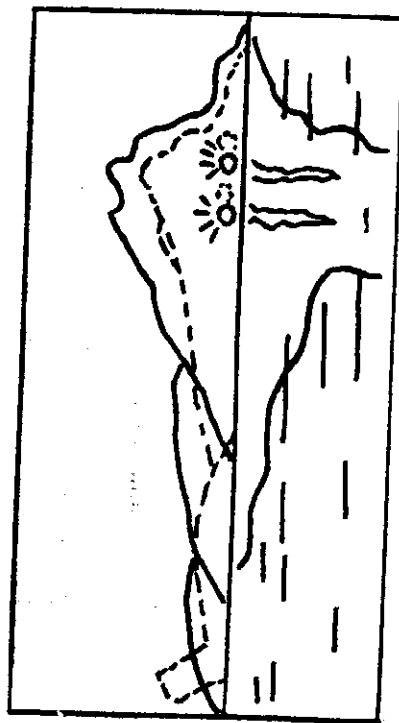


Рис. 4

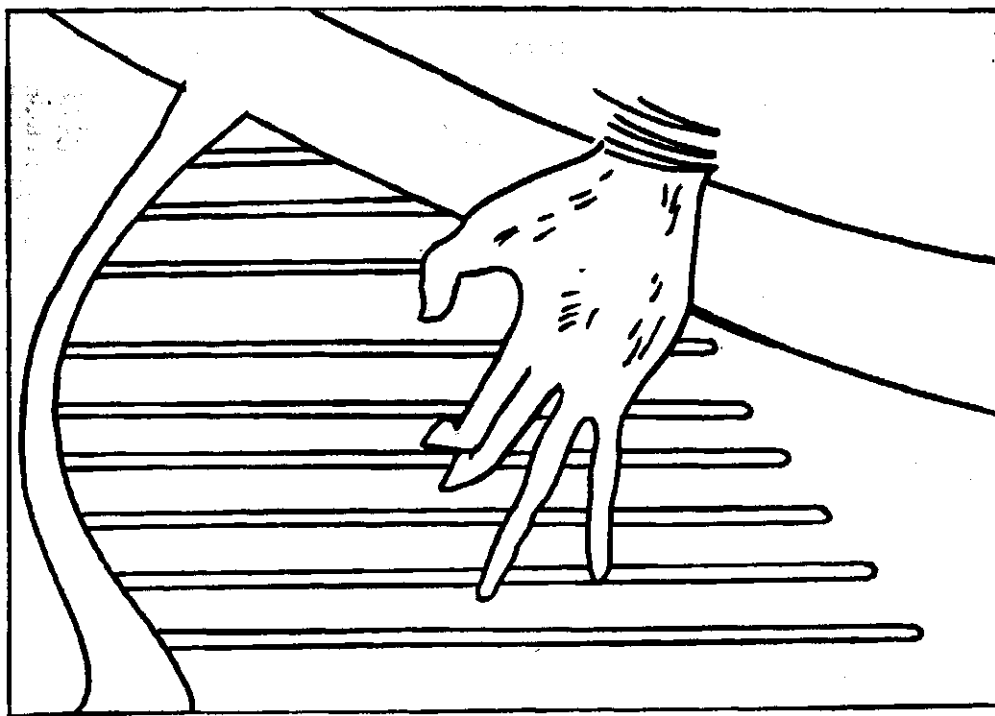


Рис. 5.

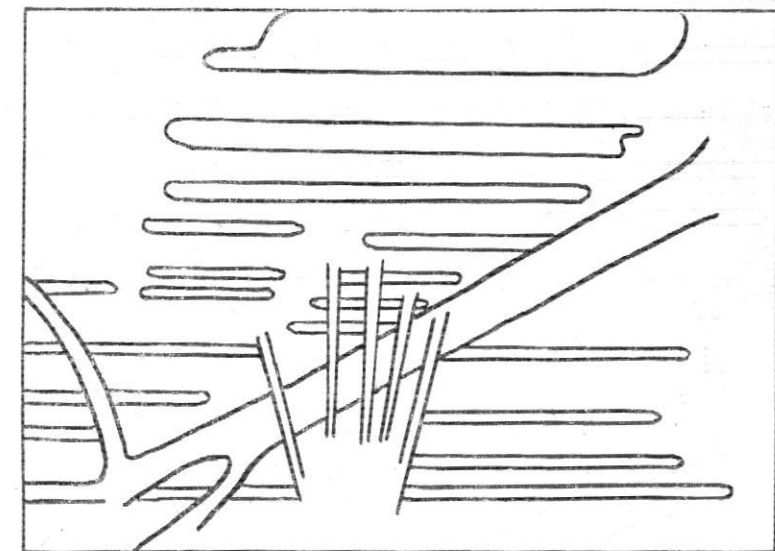


Рис. 6.

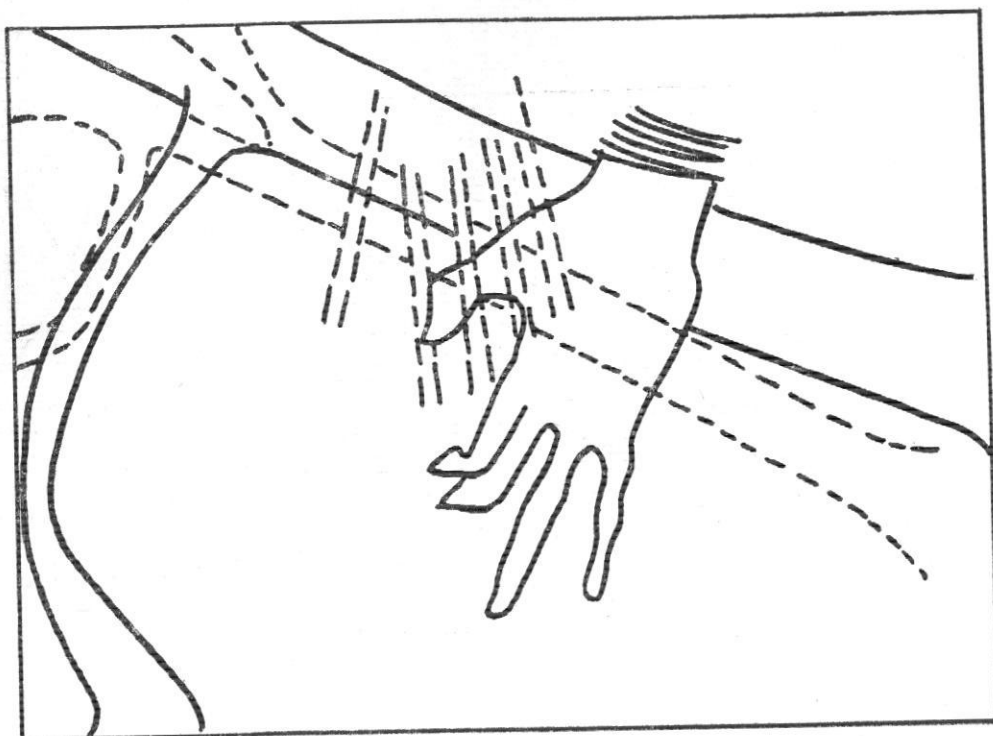


Рис. 7.

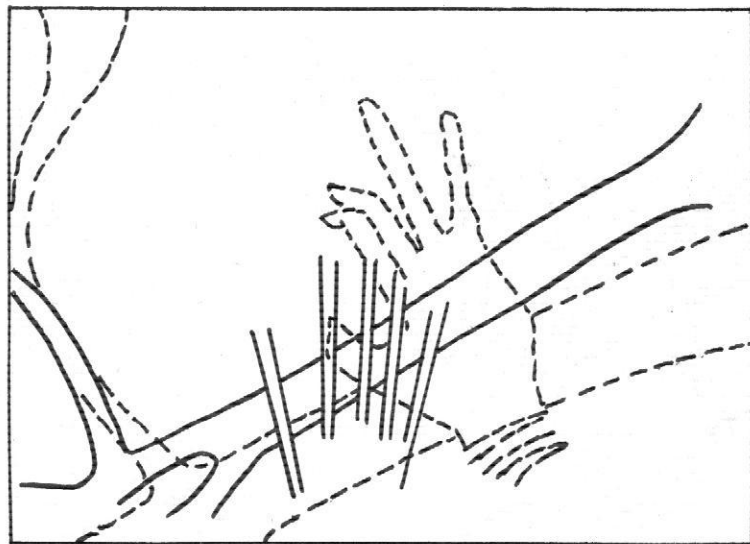


Рис. 8.

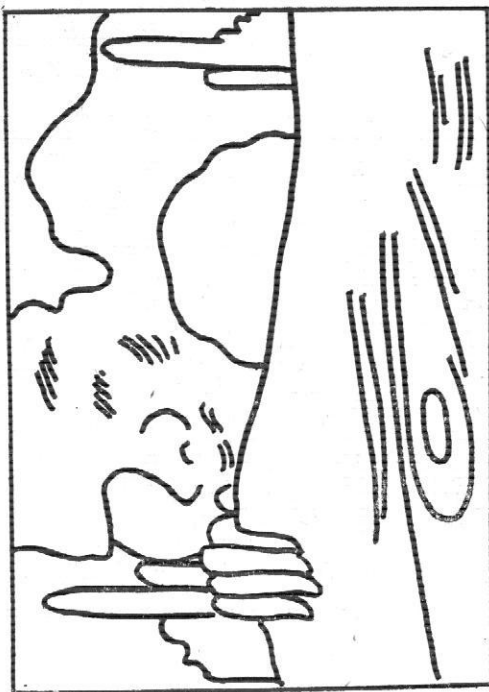


Рис. 9.

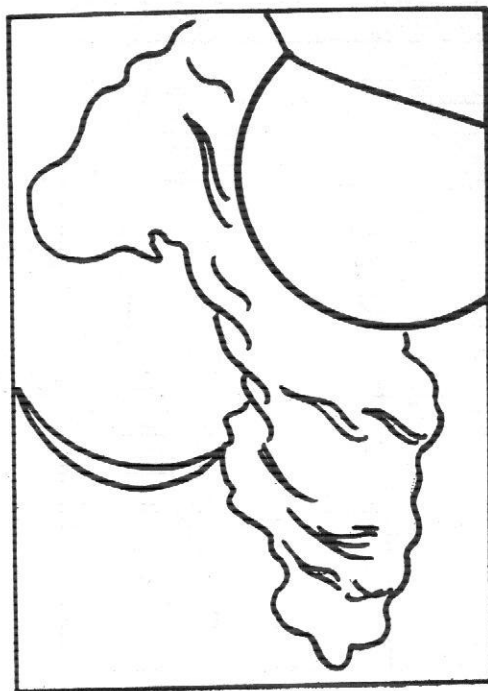


Рис. 10.

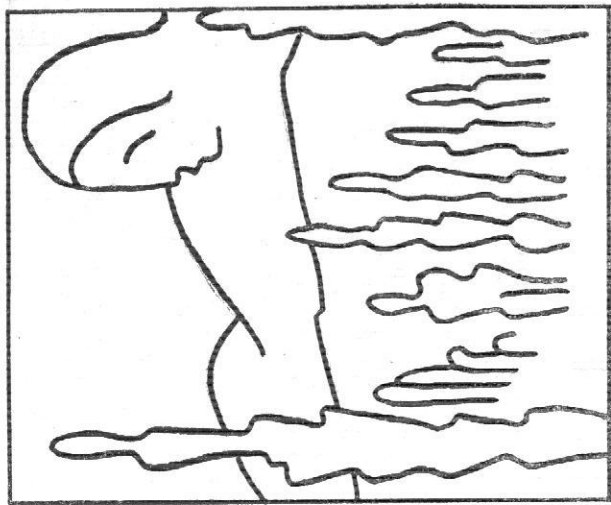


Рис. 13.

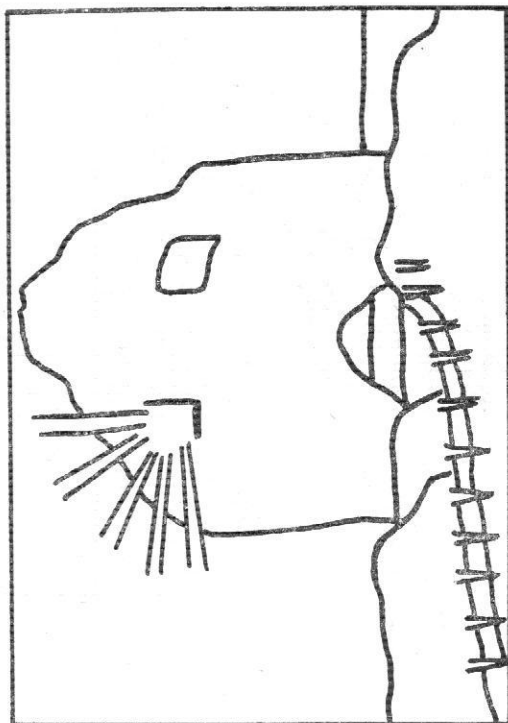


Рис. 14.

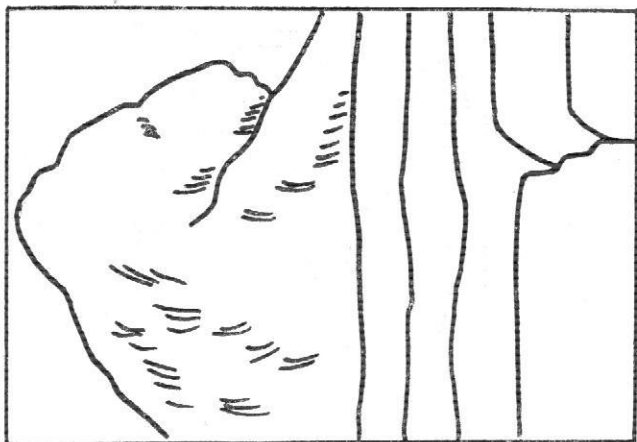


Рис. 11.

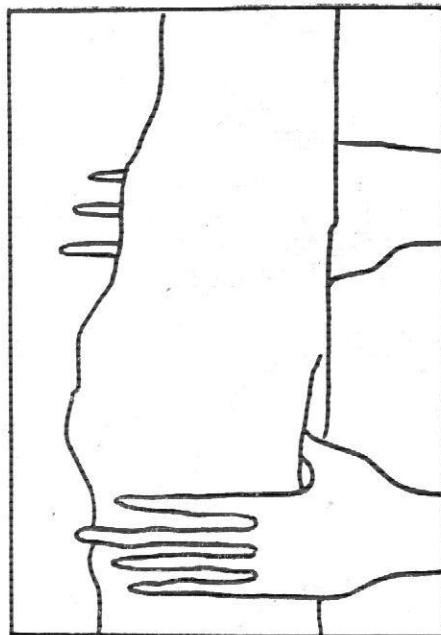


Рис. 12.

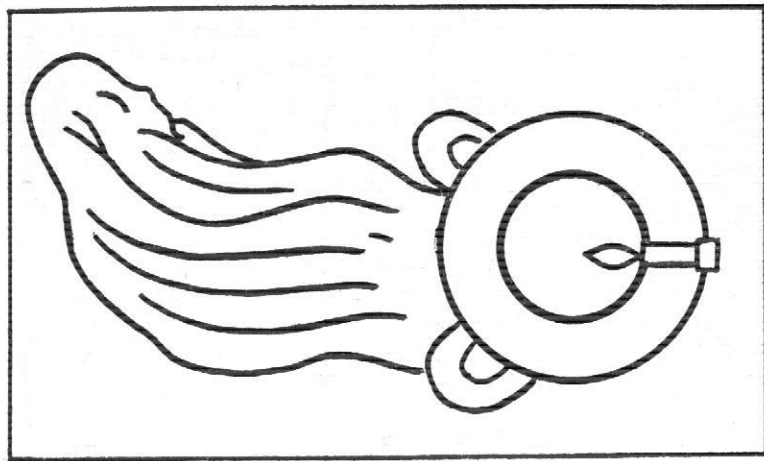


Рис. 15.

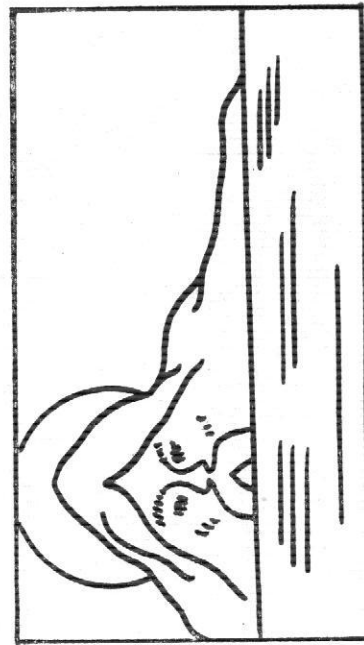


Рис. 16.

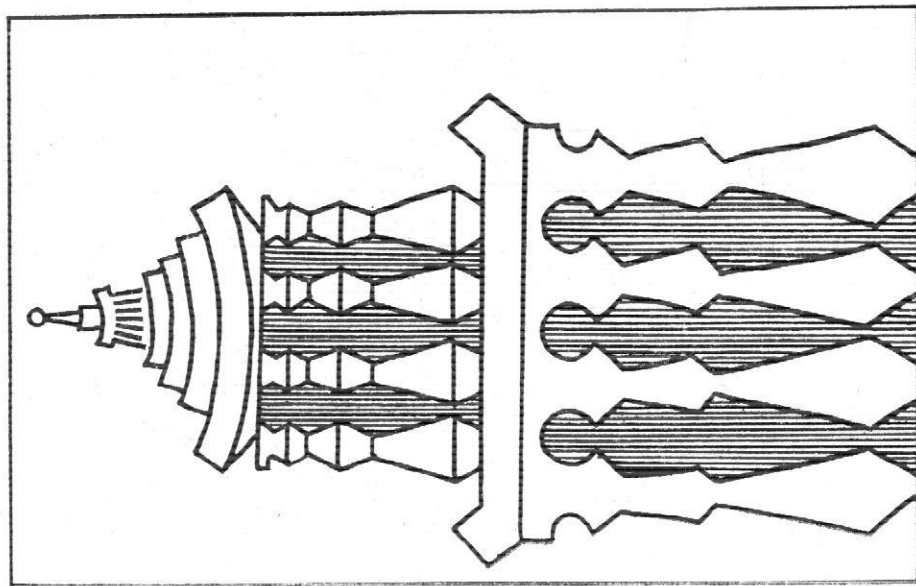


Рис. 17.



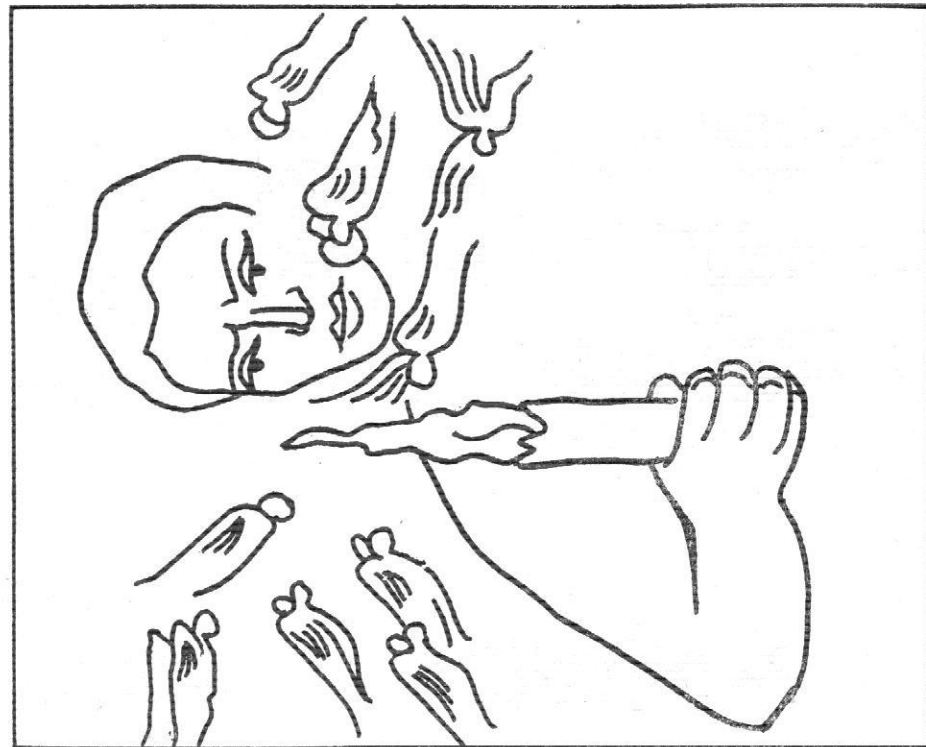


Рис. 18.

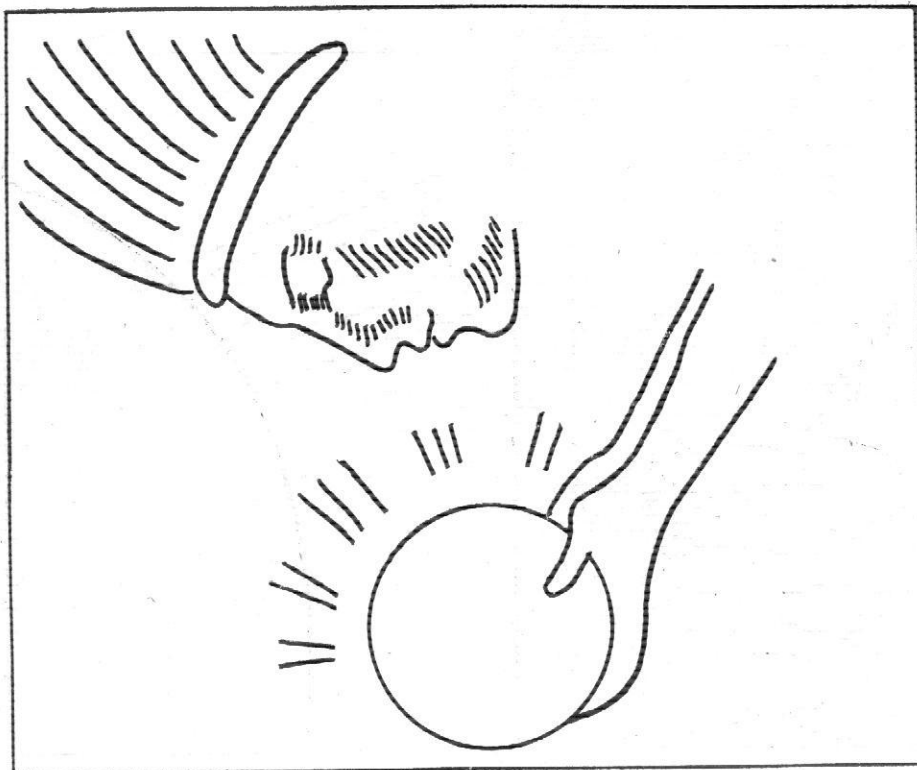


Рис. 19.

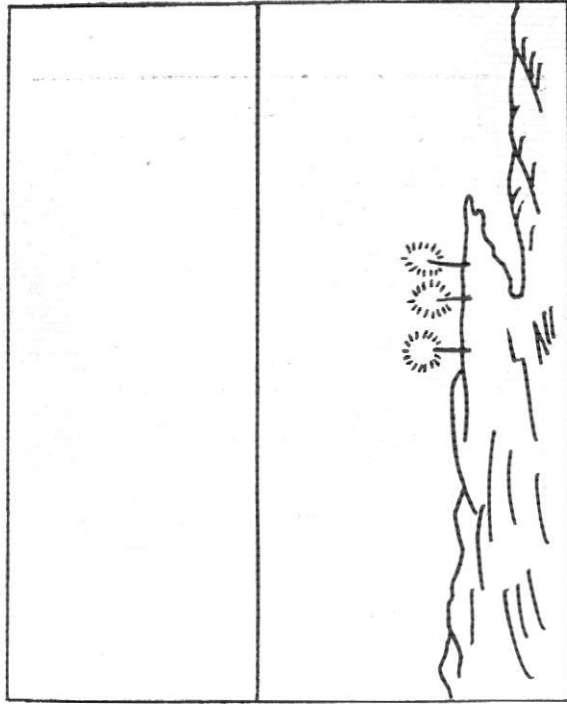


Рис. 21.

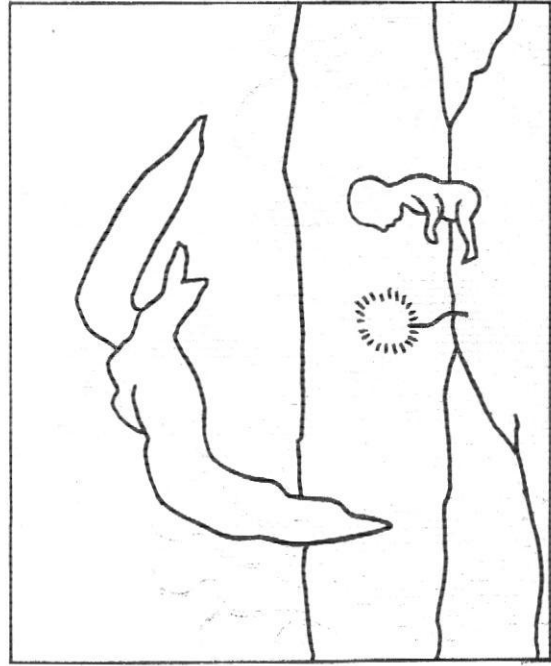


Рис. 22.

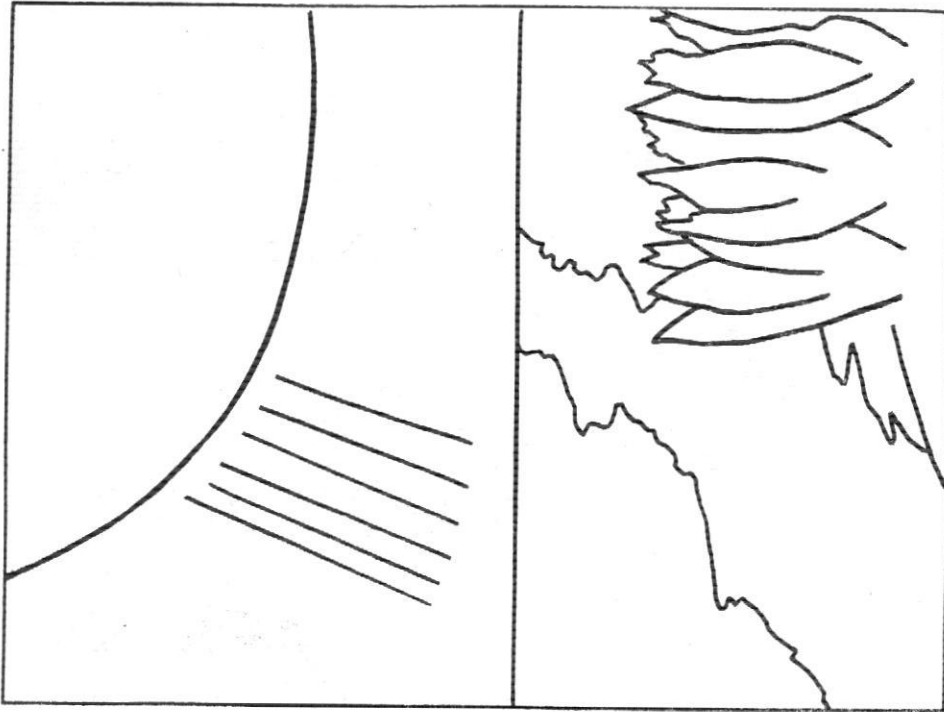


Рис. 20.

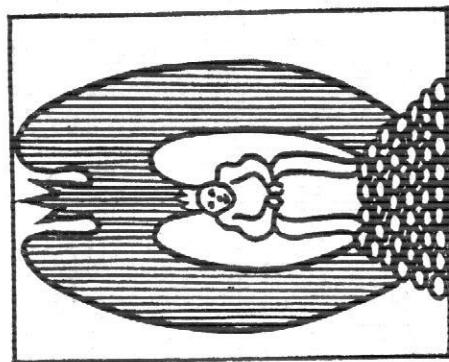


Рис. 25.

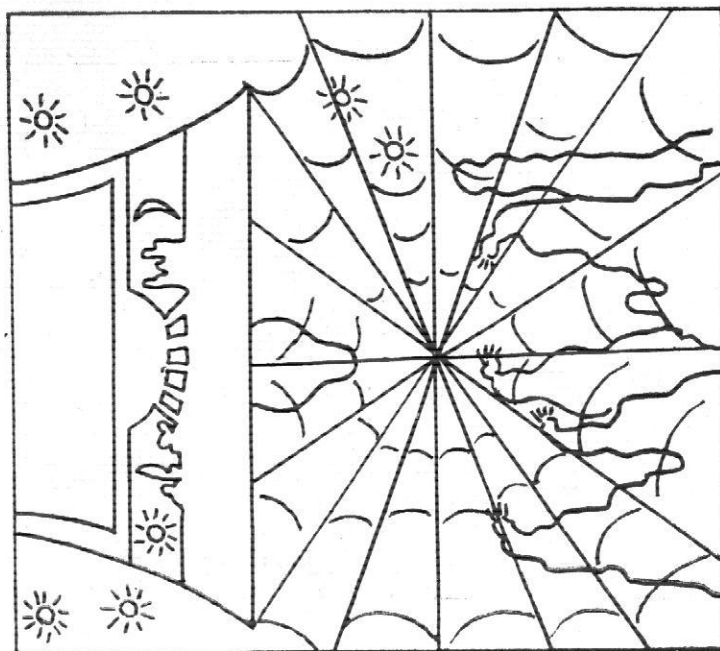


Рис. 26.

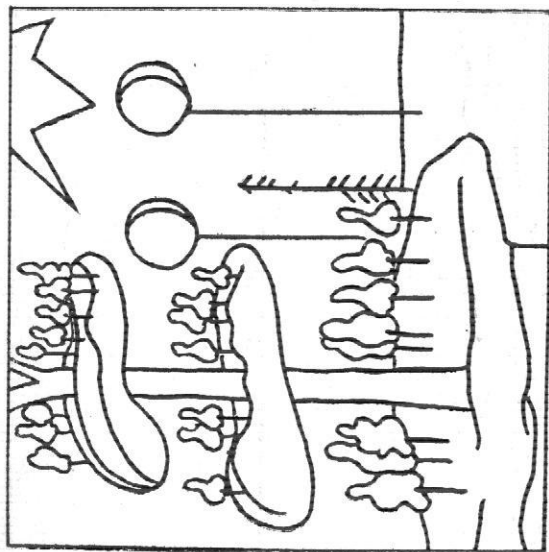


Рис. 23.

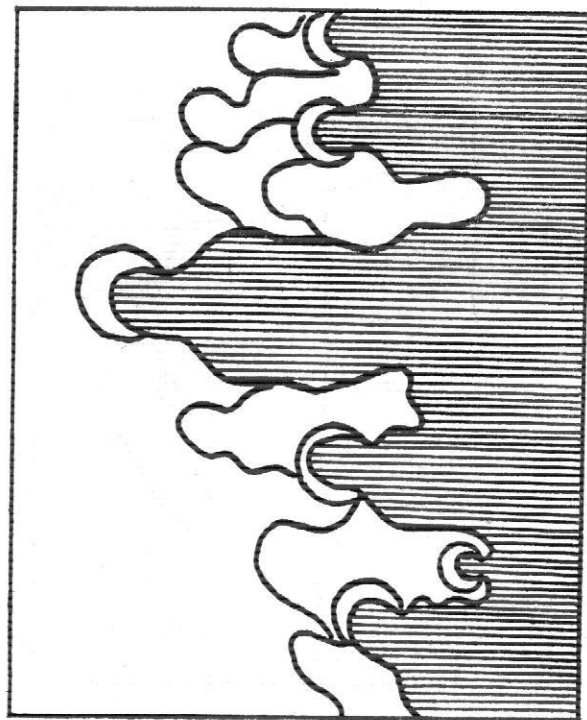


Рис. 24.

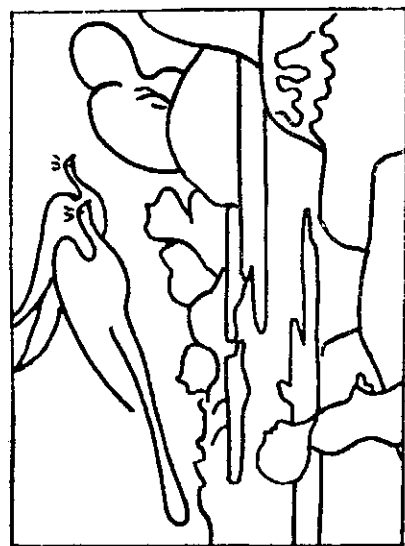


Рис. 27.

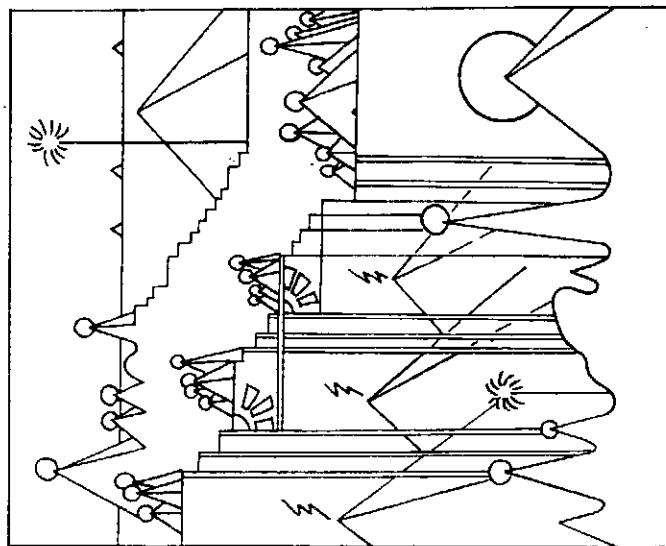


Рис. 28.

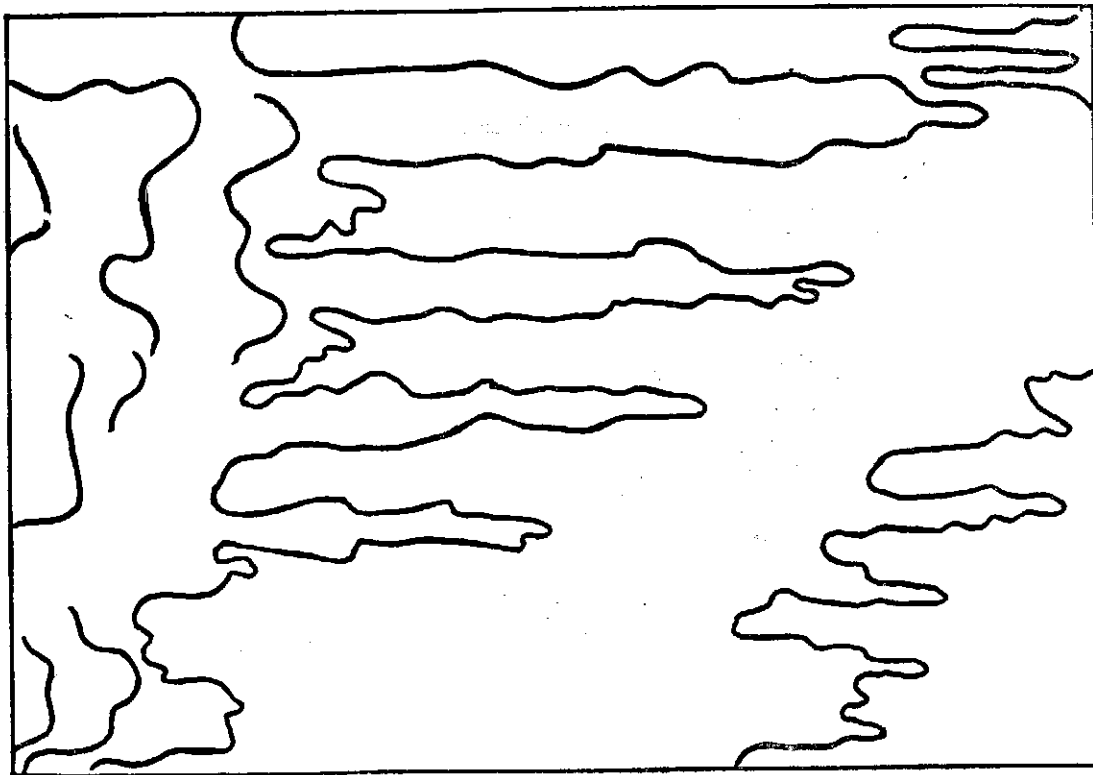


Рис. 29.

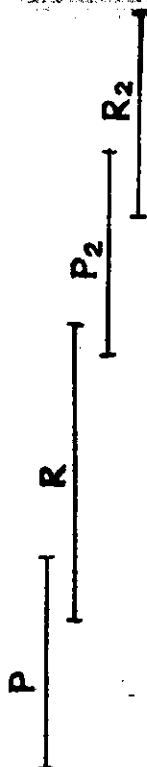
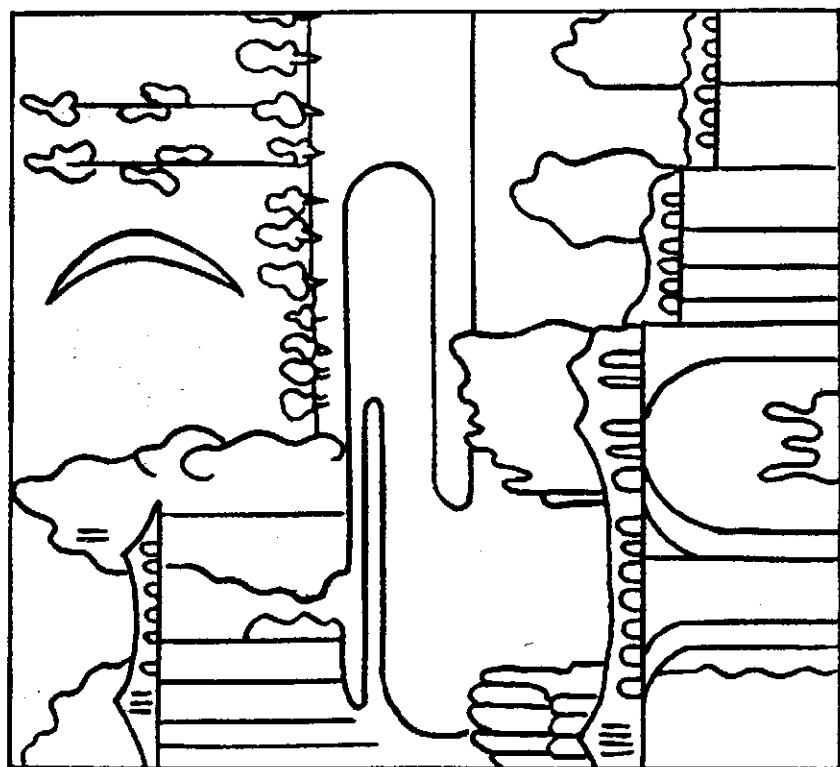


Рис. 30.

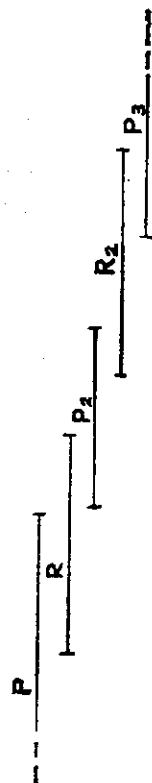
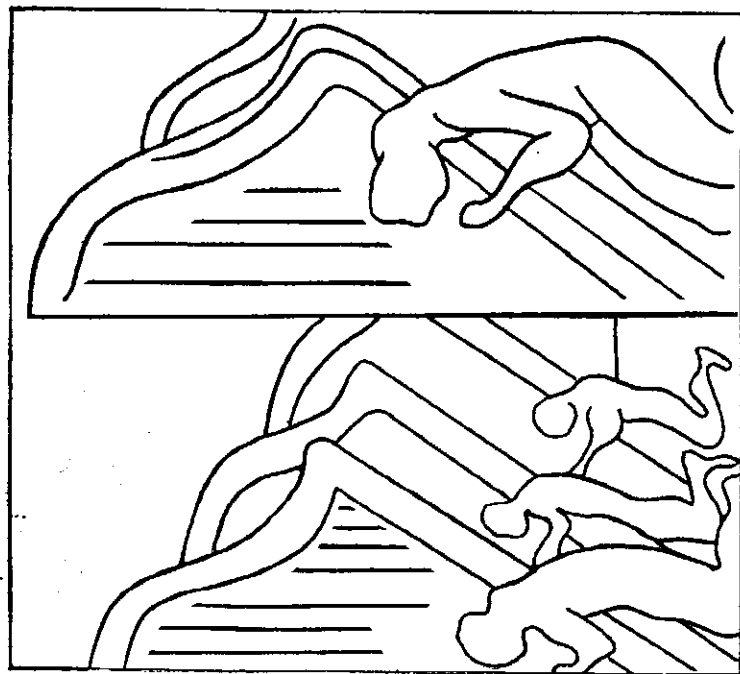
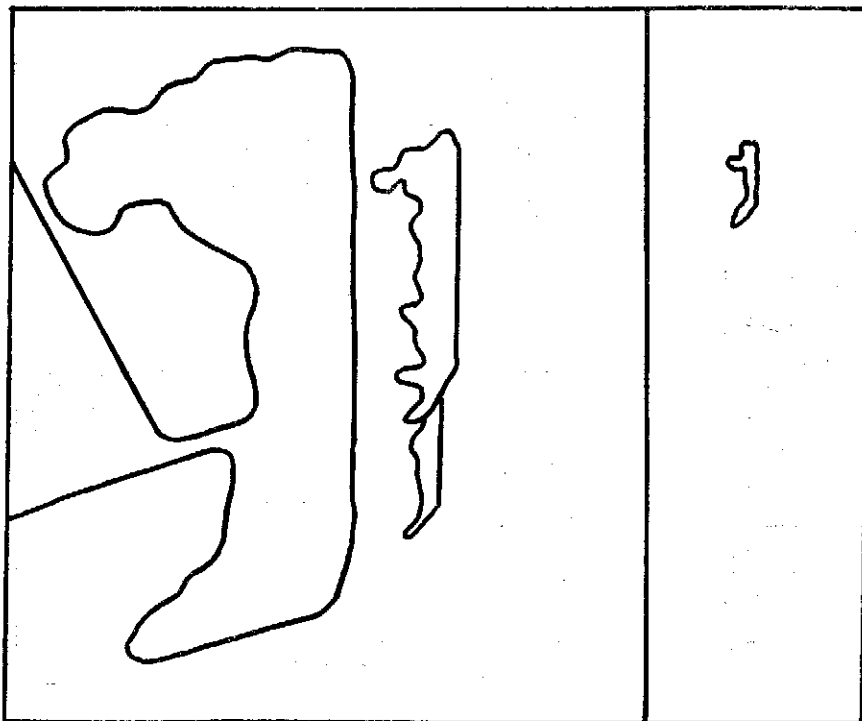


Рис. 31.



A ——— B [——— P ——— R ——— A]

Рис. 32.

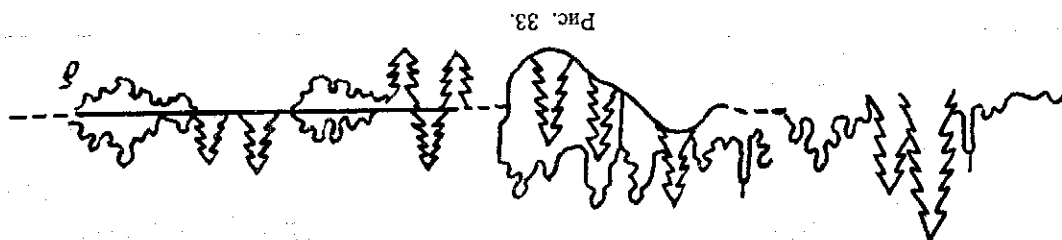
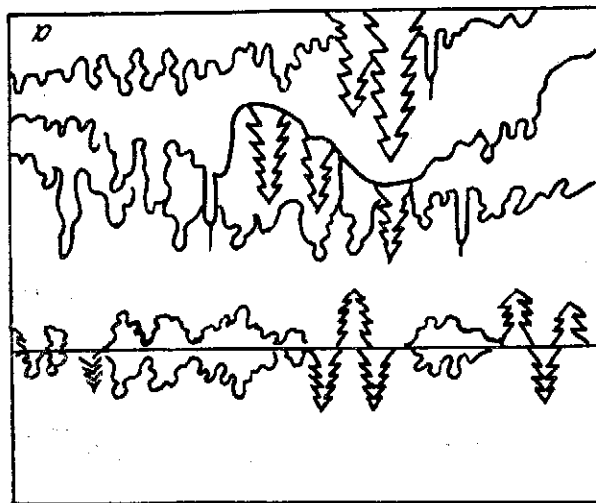


Рис. 33.

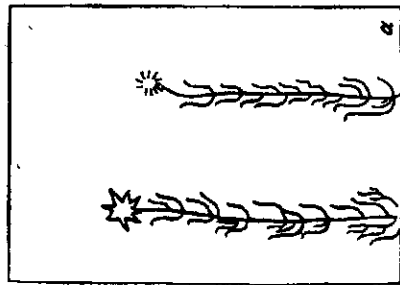


Рис. 34.

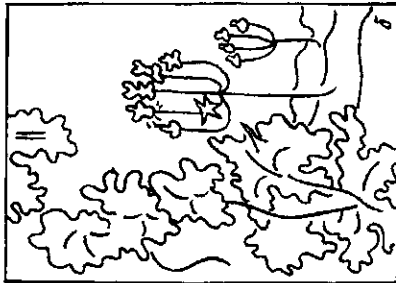


Рис. 35.

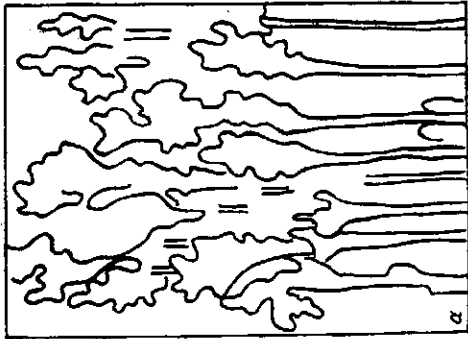


Рис. 38.

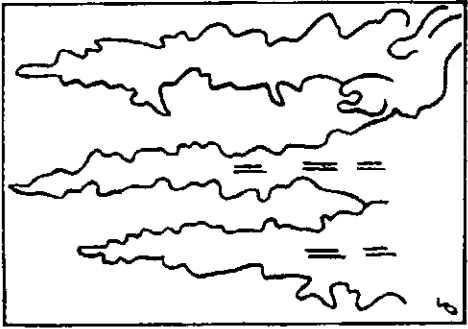


Рис. 39.

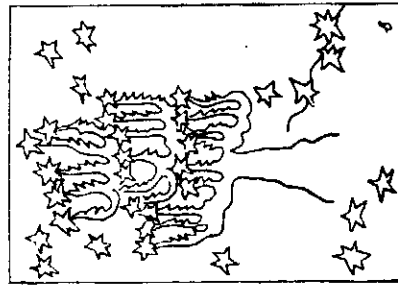


Рис. 36.



Рис. 37.

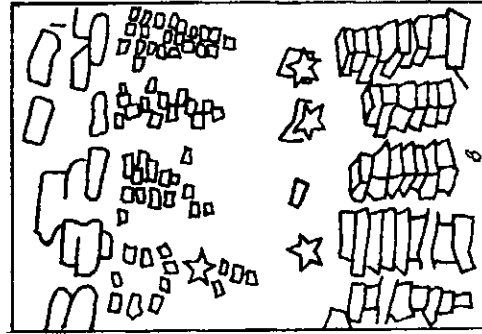


Рис. 40.

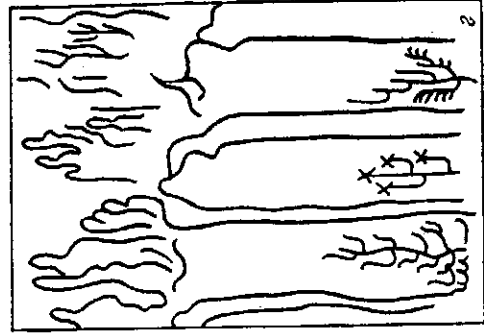


Рис. 41.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗУЧЕНИИ ТВОРЧЕСТВА ЧЮРЛЕНИСА	5
Глава II. ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КАТЕГОРИЙ В ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ ЧЮРЛЕНИСА	39
Глава III. ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО МЫШЛЕНИЯ ЧЮРЛЕНИСА	79
Глава IV. МИМЕСИС И ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ЯЗЫКА ЧЮРЛЕНИСА	97
Заключение	123
Литература	128
Приложения	132

Владимир Михайлович Федотов

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ЧЮРЛЕНИСА

Редактор М. П. Ларина
Художник Е. И. Бочаров
Художественный редактор И. Е. Бочаров
Технический редактор Л. В. Агальцова
Корректор О. А. Салова

ИБ 2988

Сдано в набор 21.10.88. Подписано к печати 12.04.89. НГ43169.
Формат 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 1. Печать высокая.
Усл. печ. л. 9,30(10). Уч.-изд. л. 8,1. Тираж 500. Заказ 454. Цена 1 р. 60 к.

Издательство Саратовского университета
410601, Саратов, Университетская, 42.
Типография им. Анохина. 185630, Петрозаводск, ул. «Правды», 4.