

СИМФОНИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ М. К. ЧЮРЛЕНИСА (К ИЗУЧЕНИЮ СПЕЦИФИКИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ В ЖИВОПИСИ)*

Н. В. Парфентьева, Е. А. Андреева

Темой исследования является проблема «музыкальной» живописи. В статье раскрывается специфика отражения и преломления музыкальных жанров в живописи на примере изучения живописных произведений М.К. Чюрлениса «Соната моря» и «Фуга». Анализ выполняется с точки зрения синтеза музыкальных и присущих живописи средств художественной выразительности. Выявляется взаимодействие музыки и живописи, рассматриваются внесённые художником в произведения принципы музыкального формообразования и развития таких жанров как сонатное *allegro* и фуга. Авторы приходят к выводу, что Чюрленис в своих опытах поднялся до уровня симфонизма как философски-обобщающего принципа отражения пространственно-временных связей в искусстве.

Ключевые слова: М. К. Чюрленис, «Соната моря», «Фуга», «музыкальная» живопись, музыкальные жанры, сонатное *allegro*, фуга, пространственно-временные связи в искусстве.

В настоящее время синтез искусств прочно занял главенствующие позиции и в ряде случаев превалирует над их «чистыми» видами. В этом ключе проблема трактовки «синтетических» жанров очень важна, она требует дальнейшего теоретического изучения. Именно в данном ракурсе и осуществляется исследование проблемы симфонизма в трактовке «музыкальных жанров» живописного творчества художника М. К. Чюрлениса (1875—1911). Как известно, он был и живописцем и композитором, родоначальником профессиональной литовской музыки. Предметом нашего анализа стали наиболее репрезентативные произведения¹. Следуя названию, их можно условно отнести к «музыкальному жанру» — выражению музыкальных произведений в живописи.

Отметим в этом контексте, что термин — «музыкальный жанр», видимо, правомерен. М.К. Чюрленис сознательно подходил к синтезу музыки и живописи в данных произведениях, используя в процессе работы над ними свою музыкальную эрудицию: композиторский опыт, теоретические знания в сфере музыкального искусства, методы строения музыкальной формы. Его произведения в «музыкальных жанрах» имеют собственную специфику, которая выявляется при детальном исследовании основных художественных средств музыки и живописи в их синтезе. По мнению многих исследователей, М.К. Чюрленис — создатель «музыкальной живописи» [1—6]. Они обращались к объяснению музыкальности в его живописных произведениях, касались вопроса синтеза живописи и музыки. Были затронуты проблемы применения музыкальных форм в его живописи, стилистическая эволюция творчества М.К. Чюрлениса, проблемы музыкальных основ творческого метода художника.

Но, чтобы приблизиться к наиболее полному пониманию специфики творчества Чюрлениса,

необходимо дальнейшее исследование взаимопроникновения музыкальных и относящихся к живописи средств художественной выразительности. При этом следует привлечь как можно больше параллелей: композиция в живописи — структура и строение музыкального произведения, то есть его архитектоника, мелодия — линия, колорит — тембр или тональность, ритм в живописи — ритм музыкальный и т. д. В результате такой исследовательской работы выявилось, что Чюрленис в своих опытах поднялся до уровня симфонизма как философски-обобщающего принципа отражения пространственно-временных связей в искусстве.

Обратимся к первой части «Сонаты моря» — «*Allegro*». В самом названии заложена программа, возможность взять за основу экстраполирование особенностей формообразования музыкальной



Соната моря. 1908. Бумага, темпера, 73 × 63

* Статья посвящается памяти Оксаны Викторовны Уразловой, выпускницы кафедры искусствоведения и культурологии ЮУрГУ (2005).

¹ «Соната моря», 1908, бумага, темпера, 73 × 63; «Фуга», 1908, бумага, темпера, 62,2 × 72,6.

формы сонатного *allegro* на структуру живописного произведения Чюрлениса. При выполнении данной экстраполяции мы отдаем себе отчет в необходимости избегать слишком прямолинейных аналогий, понимая, что художник в творчестве абстрагируется от примитивно-наивного следования классической (классицистской) структуре сонатного *allegro*. Учтем также, что Чюрленис принадлежал к иной эпохе и решал художественные задачи в постромантическом и символическом ключе. Тем не менее огромный потенциал формы сонатно-симфонического *allegro*, сущность которого состоит в диалектическом единстве всех элементов, не мог не привлекать мастера.

Итак, что может соответствовать по духу первому разделу сонатного аллегро — «экспозиции»? На переднем плане в нижней части картины мы видим зарождающуюся, окутанную пеной волну. Позволим себе трактовать ее как «главную тему». Как известно, «главная тема» носит в сонатном *allegro* активный, динамичный характер, она дается в главной тональности. Здесь в живописи именно тема «волны» полна движения и ее сложный зеленовато-оливковый колорит будет преобладать, главенствовать, проникая в последующие пласты. Динамику развития «главной» теме придают образы-символы стремительно пролетающей чайки и плывущей в море рыбки. «Побочной» же темой видимо является последующий участок моря — контрастный по отношению к «главной», он более спокоен, хотя в нем и присутствуют отголоски «главной темы» (небольшая рябь, кусочки янтаря). Следующая часть — «разработка». Это средний план-ярус. Мы видим, как еще небольшая волна переходит в более внушительную. Она постепенно нарастает, превращается в огромную и вот-вот готова накрыть берег. Разработка как бы повторяет предыдущую тему, но уже с большей силой и эмоциональностью.

Как известно, перед репризой в музыкальном сонатном *allegro* выстраивается преддыкт. Это самая высокая точка развития, кульминация, точка золотого сечения формы. У Чюрлениса она представлена в живописи в высокой и могущественной волне, которая хочет обрушиться на берег. Перед нами предстает сам берег, далее он дробится на ряд убывающих по высоте холмов, и где-то на горизонте мы видим деревца и небо, уходящее за горизонт. Плавные волнообразные очертания форм холмов и деревьев связывают их с водной стихией. Все это можно воспринять как своеобразную динамическую «репризу». Особенно ярко демонстрируют репризность округлые линии холмов, перекликающихся с «экспозицией». Итак, «экспозиция» — море, динамическая «реприза» — родная земля, берег, рожденный морем, когда-то бывший морским дном. Они слиты в противоречивом единстве.

Отметим как особенность построения композиции линейно-графическую плоскостную «многоярусность», подчиненную некоему внешнему мистическому «ощепенению», статичности. С одной стороны так передано, что данный морской пейзаж — это явление вне времени и пространства, относящееся к категории вечности. Но в то же время композиция наполнена скрытой динамикой



Соната моря. 1908. Бумага, темпера, 73 × 63. Фрагмент

внутреннего развития. Она проявляется в том, что зритель видит море не традиционно с берега, как это обычно представлено в творчестве других авторов, а из глубины, как бы «в обратном ракурсе». Видимо, Чюрленису важно было выбрать этот ракурс с тем, чтобы запечатлеть музыкальность развития в симфоническом понимании этого слова. Построение произведения очень необычно. Экспозиция имеет вид сверху, а разработка и реприза — вид сбоку. Но даже в рамках одного яруса-пласта, в экспозиции два символа — стремительно пролетающая чайка и плывущая рыбка — образуют некое противоречие. Чайку мы видим сверху с раскинутыми крыльями, как бы «с высоты полета», а на рыбку мы смотрим сбоку. Чайка, динамично пролетая сквозь морское пространство, отражает темп главной темы — волнуемой и бурлящей волны. Рыбка же, напротив, отражает более сдержанный темп. Водная стихия как бы сама замедляет ее движение. Такое сопоставление, игра ракурсов подчеркивает контраст воздушной и морской стихий, свободного полета в безбрежном небе и более сдержанного плывущего движения в недрах морских глубин.

В воссоздании музыки средствами живописи большую роль сыграла и ритмическая организация «Сонаты моря». Произведение пронизано ритмическими формулами. Мы ощущаем ритм перечисления в почти единообразных очертаниях морских волн, холмов, которые в свою очередь вторят контурам волн. Мы можем увидеть его в повторяющихся рядах пузырьков бурлящей морской воды, в разбросанных, почти в шахматном порядке, капельках янтаря. Ритм выявляется в горизонтальном построении очертаний волн и берега, в чередовании ярусов-пластов, что создает динамику, стремление вдаль. Несмотря на вертикальный формат произведения существует

равновесие, гармония горизонтали и вертикали. Из этой гармонии рождается сверхсмысл «Сонаты моря». Назовем его «мелодической волной». Это прекрасная мелодия «высших сфер», она рождена и звучит в душе художника. Она созвучна морской волне, волнообразным линиям холмов и очертаниям прибрежных дюн. Она парит над гармонией пейзажа, пронизанного мифологическим мироощущением. Возможно символически она и есть образ стремительно летящей чайки.

Как видим, Чюрленис сознательно стремился воссоздать в живописи структуру музыкального произведения и неслучайно дал своему произведению программное название «Соната моря». Благодаря привнесению в живопись музыкальных художественных средств выразительности и формообразования он расширил возможности пространственного искусства и отразил в философски-обобщенном ключе процесс нерасторжимого единства стихий — северного моря, родного неба и земли.

конечности и именно эту философскую категорию Чюрленис смог воплотить в своем живописном произведении.

«Фуга» Чюрлениса может служить примером применения полифонического метода. На первый взгляд мы видим ели, скалы, напоминающие замки, желтые огни, зеркальную водную гладь, в которой отражаются ели и скалы, призрачные сказочные силуэты. Это лирико-мифологический пейзаж, наполненный спокойствием и тихой гармонией, строгостью и математической логикой. Так запечатлел художнику мир заповедной Литвы. Но воссоздает он этот возвышенный мир не в реалистическом, а в символическом ключе. Если посмотреть на данную работу с позиции построения формы фуги, то выявляется некая структура.

Картину Чюрлениса можно разделить на три части, условно сопоставив с экспозицией, разработкой и репризой фуги. При этом каждая часть живописной работы разомкнута, голоса «уплывают»



«Фуга», 1908, бумага, темпера, 62,2 × 72,6

Отметим, что такие категории, как композиция, ритм, колорит, динамика и др. не только в «Сонате моря», но и в другом произведении Чюрлениса — «Фуге» — также направлены на воссоздание такого глубинного смысла, как музыкальность живописи. Обычно им наделяют архитектурные творения (известно выражение: «Архитектура — это застывшая музыка»). Но Чюрленис пошел далее, он создал музыку в живописи и не застывшую, а живую, развивающуюся по музыкальным законам.

Фуга — одна из самых сложных форм полифонической музыки. В ее основе лежит музыкальная тема, которая развивается на протяжении всего произведения. Как жанр фуга сформировалась в эпоху барокко и предшествовала появлению сонаты, которая восприняла из нее строение. Оба жанра включают в себя экспозицию, разработку и репризу. В музыке Фуга строится по определенным, в том числе и математическим правилам. Количество голосов в ней теоретически может достигать бес-

за пределы картины. Мы как бы должны сами достроить их звучание своим «внутренним слухом». Вся картина как бы плывет и не имеет начала и завершения. Создается уникальная иллюзия бесконечности вне времени и пространства. В музыке есть такое понятие: бесконечная мелодия, которая как бы уходит за горизонт. Возможно, автор, обращаясь к этому приему, дает возможность зрителю самому «достроить» развитие данной темы. Ведь фуга — это один из тех жанров музыки, в котором можно дать волю космическому чувству беспредельности и вечности мира.

Итак, идее музыкальности служит необычное построение для пейзажной композиции. Подобное строение уже было выявлено при анализе работы «Соната моря. Allegro». Вспомним, что художник выбирает достаточно необычный ракурс и смело использует различные виды построения пространства, совмещая их в одном произведении, что подчеркивает нестандартность и своеобразие его мышления.

В «Фуге» зрительно создается ощущение нотного стана — горизонтальных линий, на которых или между которыми располагаются образы-ноты. Возможно, художник стремился к тому, чтобы с помощью данного приема, можно было легче проследить структуру произведения, передать его музыкальную сущность.

Главный образ «Фуги» — мощная темная ель на переднем плане. По аналогии с музыкальными терминами назовем ее «тема», которая определяет идею и главную тональность произведения. Ее второе проведение или «спутник» — это еще одна ель, расположенная чуть правее во втором ряду, меньшая по размеру и более бледная по колориту. В музыке она всегда дается не в главной, а в тональности доминанты (отсюда и иной колорит). Вместе с ней на этом же плане даны образы сказочных силуэтов склоненных людей (рыцари, короли?), по колориту также менее ярких, призрачных. Невольно возникает ассоциация с музыкой, когда тема строится по математическим законам в контрапунктическом сочетании с другими мелодиями. Они называются противосложениями. Этот второй план «противосложений» в «экспозиции» очень многомерен и символически многозначен. Вдали за елями и силуэтами видятся огни, призрачные скалы, облака, водная гладь, сливающаяся с небом. Не в этом ли состоит еще одна грань полифонического мышления художника? Средний ярус картины вызывает ассоциации со второй частью жанра фуги — разработкой. В музыке эта часть характеризуется проведением темы в различных тональностях, «модулированием». У Чюрлениса разработка имеет колористические модуляции-переходы в сторону высветленности. Отметим ее масштабность и более светлый колорит.

Разработка состоит из нескольких планов-голосов и создает впечатление расширенной многозвучности. Здесь явно проступает принцип полифоничности. Если в первой «экспозиционной» части она лишь намечена, то здесь раскрыта в полном объеме. Эта часть производит впечатление своим размахом, масштабом, цветовыми переходами. Мы зримо наблюдаем развернутую многоголосную полифоническую ткань: резко возвышающиеся скалы, как «тема противосложения»; ели на идущем вверх склоне, как разработка «главной темы»; контрапунктирующие яркие, желтые огни (они были лишь чуть намечены в экспозиции). Несмотря на их связь, каждый из пластов — это как бы самостоятельный, свободный «голос». Отметим как особенность «Фуги» Чюрлениса резкое несвойственное этому жанру начало разработки, как будто «музыка» врывается в границы данного полотна, не подготавливая нас и не предупреждая. Мы вновь, как и в «экспозиции», встречаемся с разомкнутостью, так как начало и завершение «разработки» осталось за пределами картины. Исходя из этого, можно предположить, что художник все-таки подразумевал развитие «голосов» в уголках воображения, души или мысли зрителя. Ближе к центру произведения голоса развиваются, разрастаются. Все движется к кульминационному контрапункту, к точке золотого сечения. «Тема елей» занимает главенствующую позицию. При этом зрительно кульминация за-

хватывает мощную, высокую, пышную и очень яркую по колориту ель «экспозиции» и прямо над ней, контрапунктом, вторую (из «разработки») на высшей точке горы, но меньшую по размеру и более бледную по колориту. Все происходит, как в полифонической музыке, где самостоятельное развитие каждого голоса при одновременном и осмысленном взаимодействии всех создает целостность произведения [3, с. 146].

Далее «голоса» где-то еще сохраняют свое яркое звучание: ели на горе, которая уже спускается вниз (при этом, чем ниже гора, тем сильнее стремится вверх ель). В мистической реальности, в сказочном «зазеркалье» разрастается до кульминационной высоты и «противосложение» — светлые замки и образ призрачного сказочного силуэта. И, как уже отмечалось, разработка не завершается, не останавливается, а уходит далеко за границы живописной работы.

В репризе, которая вероятнее всего находится в верхней части композиции, доминирует основная тема. Одинокая ель сверху (верхний голос фуги) и две снизу (в нижнем голосе), две сверху и одна, отраженная в зеркале вод — так художник развивает тему в полифонической инверсии, в зеркальном обращении, подобно темам музыкальных фуг. Ели в прямом смысле нанизаны на проведенную художником горизонтальную линию, которая согласуется с музыкальной нотолинейностью. Помимо приема зеркального обращения, использован еще один полифонический прием «стретта». Здесь он трактуется как изображение темы и противосложения в сжатом виде. Со стреттой в широком смысле слова соотнесем следующее.

Как указывалось, произведение разомкнуто. Фуга как бы уже звучала ранее и композитор-художник обращает нас не к самому началу, а к некоему периоду развития всех трех разделов. Он преодолевает жесткую конструкцию фуги, выходит за рамки строгих пространственно-временных ограничений. Полифоническая ткань его «Фуги» как бы плывет в вечности, не имея начала и завершения. Создается уникальная иллюзия бесконечности явления вне времени и пространства. Данный художественный прием можно сопоставить со стреттой, когда осуществляется каноническое проведение тем, и голос, имитирующий тему фуги, вступает до того, как она (тема) закончилась в предыдущем.

Итак, специфика творчества М. К. Чюрлениса состоит в том, что название и жанровая принадлежность проанализированных произведений живописи — это не просто поза эрудированного музыканта, не его прихоть. Композитор сознательно стремился воплотить музыку в живописи. И это ему удалось. Композиция, то есть структура музыкальной формы сонатного аллегро и фуги составила основу синтеза музыки как временного искусства и живописи, как искусства пространственного. Как было показано, общая структура живописных произведений соответствует форме музыкальных жанров — сонатному аллегро и фуге. Но автор сделал это очень тонко, на уровне абстрагирования и символического обобщения.

Не только композиция служит синтезу искусств.

Этому подчинены все средства художественно-музыкальной выразительности. Ритм воплощается в пластической организации произведений (повторения, акценты, чередования), при активном взаимодействии с цветом, а также в гармоничном и уравновешенном применении горизонталей и вертикалей. Работам присущ спокойный, ровный метроритм. Они отличаются монохромным колоритом, просветленной «тональностью», которая передает элегическое настроение (особенно в «Фуге»). В «динамике» работ Чюрлениса, которая воплощается в пластических формах и подчеркивается насыщенностью колорита, прослеживаются плавные переходы, постепенное уменьшение и разрастание «цветности», которую можно сопоставить со звучностью (наиболее ярко в «Фуге»). Отметим как бы поющие линии холмов, волн, деревьев, которые ассоциируются с волнообразными мелодическими линиями («Соната»). В фуге линии — это голоса, сплетающиеся в контрапункте и уходящие за границы картины. Действительно, музыкальные жанры искусно воплощены в живописи, перекликаясь с ними взаимопроникновением художественных средств выразительности.

Таким образом, М. К. Чюрленис при создании своих небольших и скромных по живописи работ смог передать, запечатлеть музыку средствами живописи. Но не только. Ему удалось также отразить философскую категорию музыкального времени в пространственном искусстве живописи. Время он передал диалектично: как абсолютное вечное и в то же время текущее, движущееся. Мастеру удалось этого достичь благодаря глубокому пониманию такого явления в искусстве как симфонизм сонатного *allegro* и симфоническая бесконечность полифонического развития фуги. Отсюда — особый пластический язык художника, очищенный от всего сиюминутного, случайного, стремление к глубоко символическому и абсолютному, космизм, расширение пределов живописи.

Выделяясь среди многих современников-художников своей тягой к философии и теологии, и являясь одновременно композитором, художником и поэтом, М.К. Чюрленис поднялся до философских обобщений. Он раскрыл глубинный смысл, зашифрованный в названии музыкального жанра и адресованный элитарному зрителю. Этот смысл не полностью раскрывается рационально. Он таится в глубинах менталитета и чувствования. И М. К. Чюрленису необходимо было передать этот смысл через символы, в том числе и национальные. Для него единовременность, синхронность музыкального и пластического мышления оказывалась органичной и закономерной. Связь пластических и музыкальных средств композиции возникала в его «музыкальных» работах не как результат формального поиска, а как естественный итог процесса лирического переживания. В его творчестве живопись предстала не только пространственным, но и по-настоящему временным искусством.

Литература

1. Иванов, В. Чюрленис и проблема синтеза искусств / В. Иванов // *Аполлон*. — 1914. — № 3.
2. Ландсбергис, В. Творчество Чюрлениса. Соната весны / В. Ландсбергис. — Л. : Музыка, 1975.
3. Розинер, Ф. Я. Гимн солнцу / Ф. Я. Розинер. — М. : Молодая гвардия, 1974.
4. Уразлова, О. В. В поисках смысла: о концепции трагического в творчестве М. К. Чюрлениса / О. В. Уразлова // *Культура и искусство в памятниках и исследованиях*. — Вып. 2. — Челябинск : ЮУрГУ, 2003. — С. 166—177.
5. Уразлова, О. В. Особенности живописной системы М. К. Чюрлениса : дипломная работа // О. В. Уразлова ; ЮУрГУ. — Челябинск, 2005.
6. Федотов, В. М. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса / В. М. Федотов — Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1989.
7. Эткинд, М. Г. Мир как большая симфония / М. Г. Эткинд — Ленинград : Искусство, 1970.

Поступила в редакцию 05 декабря 2014 г.

ПАРФЕНТЬЕВА Наталья Владимировна, декан исторического факультета, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, Россия), доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Автор более 80 трудов, в том числе 3 монографий, в области истории и теории древнерусского искусства. E-mail: parfentevanv@susu.ac.ru

АНДРЕЕВА Екатерина Андреевна, окончила исторический факультет, кафедра искусствоведения и культурологии, Южно-Уральский государственный университет (г. Челябинск, Россия) (диплом с отличием бакалавра по направлению история искусств), магистрант, исторический факультет. Круг научных интересов — творчество М. К. Чюрлениса. E-mail: prtisha726@rambler.ru

**SYMPHONISM IN CREATIVITY OF M. K. CHIURLIONIS
(TO THE STUDY OF SPECIFIC OF REFRACTION
OF MUSICAL GENRES IN PAINTING)**

N. V. Parfentjeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,

parfentevanv@susu.ac.ru

E. A. Andreeva, South Ural State University, Chelyabinsk, Russian Federation,

prtisha726@rambler.ru

Research topic is the problem of “musical” painting. The article deals with the specifics of the reflection and refraction of musical genres in painting at the example of studying paintings of M.K. Churlionis “Sonata of the sea” and “Fugue”. The analysis is performed in terms of the synthesis of musical and painting means of artistic expression. The researchers analysed the interaction between music and painting. They showed as in the painting of Churlionis principles of musical formation and development of genres such as Allegro of sonata and Fugue are disclosed. The authors concluded that Chiurlionis in his experiments reached the level of the symphonism as the philosophical and generalizing principle of reflection of spatiotemporal relations in the arts.

Keywords: M. K Chiurlionis, “Sonata of the sea”, “musical” painting, musical genres, allegro of sonata, fugue, spatiotemporal relations in the arts.

References

1. Ivanov V. Churlenis i problema sinteza iskusstv [Chiurlionis and the problem of synthesis of arts]. *Apollon [Apollo]*. №3. 1914.
2. Landsbergis V. Tvorchestvo Churlenisa. Sonaty vesny [Creativity of Churlionis. Sonata of Spring]. Leningrad [L: Publishing House of Music], 1975.
3. Roziner, F. Ja. Gimn solncu [Roziner, F.Y. Hymn to the Sun]. M: Izd-vo Molodaja gvardija [Moscow: Publishing House of the Young Guard], 1974.
4. Urazlova O.V. V poiskah smysla: o koncepcii tragicheskogo v tvorchestve M.K. Chjurlenisa [In search of meaning: the concept of the tragic in the works of M.K. Churlionis] // *Kul'tura i iskusstvo v pamjatnikah i issledovanijah*. — Cheljabinsk: JuUrGU, 2003. — Vyp. 2. — S.166—177. [Culture and Art in the monuments and researching. — Chelyabinsk: SUSU, 2003. — Vol. 2. — P. 166-177].
5. Urazlova O.V. Osobennosti zhivopisnoj sistemy M.K. Chjurlenisa: diplomnaja rabota [Features of the Churlionis's painting system: diploma thesis] / JuUrGU. — Cheljabinsk [SUSU. — Chelyabinsk], 2005.
6. Fedotov, V.M. Muzykal'nye osnovy tvorcheskogo metoda Chjurlenisa [Musical foundations of the creative method of Churlionis]. Saratov: Izd-vo Saratovskogo un-ta [Saratov: Saratov State University], 1989.
7. Etkind M.G. Mir kak bolshaya simfoniya [The world as a great symphony]. Leningrad [Leningrad: Publishing House of the Arts], 1970.

Received Desember 5, 2014