

Н. В. Чахвадзе

«ЗВУЧАЩАЯ ЖИВОПИСЬ» А. Н. ВОЛКОВА

N. V. Chahvadze

«SOUNDING PAINTING» A. N. VOLKOV

В статье представлен новый аспект проблемы синтеза искусств на основе нетрадиционной трактовки творчества известного русского живописца, создателя «Гранатовой чайханы» А. Н. Волкова. Выявлены связи между работами художника 1918—1921 гг. и музыкальным наследием Востока.

Ключевые слова: *А. Н. Волков, живопись, музыка, синтез искусств.*

This paper presents a new dimension to the problem of synthesis of arts in wasps nova alternative treatment works of the famous Russian painter, the creator of «Pomegranate tea house» Alexander Volkov. The relationships between the artist's works of 1918—1921 and the musical heritage of the East.

Keywords: *A. Volkov, painting, music, art synthesis.*

В ряду русских мастеров, чье искусство связано с образами, вдохновленными Востоком, создатель знаменитой «Гранатовой чайханы», художник Александр Николаевич Волков¹ занимает одно из первых мест. Его творчество — точка пересечения трех традиций: русской, восточной и западноевропейской. Но рассматривают его обычно в контексте двух первых. Хотя и проводятся параллели с символизмом, кубизмом, экспрессионизмом, вне поля зрения исследователей остается причастность А. Н. Волкова к европейской традиции, ориентированной на синтез искусств — музыки и живописи. Это неслучайно: Волкова, «певца Востока», вдохновляла не европейская музыка Нового времени (как В. Кандинского или М. Чюрлениса), а восточная монодия, отразившая традиционное национальное мышление. Живопись Волкова «звучит» — но звучание это слышнее и понятнее тем, кто воспитан на классической восточной культуре.

В работах, посвященных творчеству художника, отмечаются черты общности между картинами живописца и декоративно-прикладным искусством Востока. Поразительно, однако, другое: духовная информация, которую несут произведения Волкова периода 1918—1928 годов, прямо ассоциируется с музыкальным, а не декоративно-прикладным наследием. С восточной монодийной музыкой профессиональной традиции, в наиболее чистом виде экспонирующей специфическую образность, которая заставляет забыть о реальности и властно «затягивает» в свою атмосферу. Музыковеды называют такой тип образов «медитативным», но точнее характеризует его суть слово «магический»².

Во всех работах («В чайхане. В пути», «Шествие каравана на фоне мазаров», «Музыканты», «Беседа под веткой граната» из серии «Восточный примитив», «Караван», «В чайхане», «Три музыкантки», «Караван. III», «Три музыканта», «Трубачи», «Слушают бедану» и др.) есть одно общее — некий таинственный, бесконечно длящийся процесс,

участники которого вслушиваются в нечто, словами непередаваемое: не случайно везде склоненные головы и закрытые или полузакрытые глаза. В «Трех музыкантах» (1926 г.) именно это состояние подчеркнуто напряженно согнутой фигурой барабанщика, замершего над инструментом с палочками в руках.

Все герои Волкова находятся в состоянии строгой сосредоточенности — выхваченные из потока времен, приостановленные в движении. Даже там, где реальный мир сведен к своей геометрической основе, излюбленные «персонажи» — треугольники — не стоят устойчиво на основании, но как бы висят на остром конце и угадываются знаками-символами отрешения от внешнего: контуры склоненных лиц, опущенные глаза («Караван» 1920 г., «Ритмическая композиция» 1920 г., «Караван. III» 1922—1923 гг. и пр.). Подобно звукам медитативной музыки действуют на подсознание зрителя избираемые художником тип формата, трактовка пространства, цвет, ритм.

Очевидно пристрастие у Волкова в это время к формату квадратному или близкому к нему, вытянутому в длину прямоугольному (например 25×26; 29,5×30,5). Квадрат, форма философская, способствует предельной концентрации внимания, нацеливает на динамическую статику, погружение «вхождение» в эмоциональное состояние изображенного³. Названный прямоугольник вызывает сходное чувство, но еще и вынуждает глаз к горизонтальному отслеживанию событий во времени, то есть направляет восприятие зрителя по тому же руслу, что и музыка.

Как правило, пространство строится по законам обратной перспективы: одни тона «выдвигают» вперед, на зрителя, другие⁴, аналогично движению звуковой волны — от исполнителя к слушателю. Сохранились сведения о желании Волкова отразить в полотнах народную манеру исполнения катташулачи, певцов, корректировавших направление и силу звука при помощи небольшой тарелочки,

которой манипулировали около губ⁵. Абрис то ли этой тарелочки, то ли расходящейся звуковой волны, дан, в частности, в «Музыкантах» 1921 года. Мастер намеренно оперирует локальными цветовыми плоскостями так, чтобы цвет, краска, создали иллюзию пространства или объема (например, в серии «Восточный примитив»). Так же в односторонней восточной музыке фонизм, красочно-эмоциональная плотность звука, рождает акустический эффект объемности и пространства.

Пространство у Волкова «свернутое», как кластер в музыке. Стоит внимательнее присмотреться — оно начинает разворачиваться во времени: изображения обнаруживают новые качества и свойства. Сознание зрителя вовлекается в процесс движения форм и цвета, аналогичный процессу движения звуков. Глаз вынужден «бегать», остановиться не может — в красочном слое открывается глубина, все новые оттенки, формы дробятся или укрупняются, и перетекают одна в другую («Караван. III» 1922—1923 г.) Ощущение, очень напоминающее переживание вибрации звука, когда голос восточного певца или струна под рукой исполнителя намеренно колеблется, раскачиваются, «нащупывая» основной тон. Наконец, глаз останавливается, и первое, что впитывает — цвет, переливающийся, как свет пульсирующего язычка пламени свечи... время исчезает... найденный тон переживается как целое. Исчерпав его, глаз движется к следующему. И снова цепенеет...

Только ли талант живописца и гениальная интуиция или сознательный «перевод» на язык живописи специфически восточной манеры интонирования сыграли здесь роль — сказать трудно. Но очевидно: пульсация цвета у Волкова и культивируемый на Востоке мерцающий, «качающийся», окутываемый обертонами звук, порождают сходный эффект — поглощают сознание воспринимающего и отключают чувство времени.

Звук сменяет звук. От одного цветового пятна глаз движется к другому — время возобновляет медлительный ход. На этом этапе, включающем и моменты переживания цветового пятна в качестве целого (аналогично переживанию звука в монодии), и моменты осознания целого частью, для зрителя, как для слушателя восточной монодии, время течет дискретно. Последнее — результат взаимодействия двух начал: чувственного, подсознательного (переживание красочного пятна или звука) и рационального (осознание красочных пятен как составляющих определенной цветовой гаммы или последовательности звуков как мелодии).

Если бы ощущение времени как дискретного связывалось только с переживанием цвета у Волкова, ничего «восточного», «западного», или «русского» нельзя было бы уловить. Но есть у Волкова нечто, сразу заставляющее вспомнить о Востоке — специфический ритм. Его нельзя не слышать: в восточных работах он намеренно выделен — «оконтурен», реализуется через более или менее четко очерченные треугольники, трапеции, окружности, полуокружности, полосы и т. п., либо их аналоги, чуть размытые, но легко угадываемые в отдельных мазках или локально окрашенных плоскостях. Каждая

единица формы у Волкова, треугольник или круг, например, своей цвето-геометрической, а значит эмоциональной «выделенностью» и достаточной масштабностью заявляет о своей целостности, то есть трактуется так же, как отдельное цветовое пятно. Потому и воспринимается как отдельный, темброво-определенный звук... ударного инструмента! «Ударного» потому, что хоть ритм и отмечается боковым зрением, находится он на периферии сконцентрированного на цвете внимания. Но не позволяет о себе забыть, своей четкостью, крупностью бьет в глаза. Прообраз очевиден: звуки дойры или нагоры⁶ с типичным для них чередованием глухих низких тонов — «бум» и звонких высоких — «бак». Яркий пример — «Ритмическая композиция» 1920 года. Приглушенно-рокошущие тона (бум), — это холодновато-зеленые, синие, розовато-сиреневые перетекающие формы: то видится треугольник, то он раскладывается на ряд полос, треугольников, трапеций. Они периодически «выдвигают» формы четко очерченные: «взрываются» звонкими оранжевыми, и пронзительно-желтыми треугольниками (бак). Возможно, «Ритмическая композиция» вдохновлена не столько формально-живописной идеей, сколько распространенными, в то время — только на Востоке, музыкально-ритмическими композициями, исполняемыми исключительно ударными инструментами.

Звучащий ритм форм у Волкова — аналог усулю, остигатоно повторяющейся ритмо-формуле ударных в музыке устной традиции. Усуль контрапунктирует мелодической линии — и у зрителя, рассматривающего картины Волкова, переживание цвета протекает в контрапункте с мгновенно фиксируемым, но не осознаваемым еще как упорядоченная последовательность, ритмом. Он же, ритм форм, мешает воспринимать полотно «по кусочкам», фрагментарно, влечет за собой, не дает погрузиться в цвето-эмоцию, заставляет ощутить изображение целостностью.

Уже отмечалось, что изучающему волковские полотна глазу практически невозможно остановиться: изображение вынуждает его двигаться, причем, в разных направлениях с разной скоростью. Вглубь, «внутри» красочного слоя — от медленного движения к оцепенению. По горизонтали-вертикали, отслеживая ритм крупных форм, — быстро. Вот это разное по скорости и направлению движение глаза по поверхности картины и вызывает ассоциации с полифоническим звучанием мелодии и ритма в восточной музыке.

Ритм у Волкова, как и в музыке Востока, поначалу воплощение векторно направленного времени, носитель логического. Только во времени можно «расслышать» — разглядеть, осознать и соотнести сложнейшую волковскую полиритмию⁷ и контрапункт ее с цветом — как в монодии, где так же постепенно выявляется и ритмо-формула усуля, и особенности полифонического взаимодействия его с мелодией. У Волкова, как и в монодийных образцах, ритм — главный формообразующий фактор в процессе становления (развертывания во времени) целого. Напомним, волковский «цвето-ритм» или «ритмо-цвет» — нерасчленимая полифоническая

целостность, и потому этот процесс переживается как дискретный.

В нем обнаруживает себя то же диалектическое взаимодействие, что и при восприятии цвета, но на более высоком уровне: чувственное, подсознательное, «уничтожающее» время начало связано с цветом, рациональное, логическое, олицетворяющее векторно направленное время — с ритмом форм.

Господствующая роль ритма в процессе становления формы-композиции целого и дискретно текущее время в процессе ее развертывания и восприятия (до известного момента) — особенности, определяющие восточное звучание работ Волкова и сближающие его с музыкальным, а не изобразительным наследием. В последнем, при ведущей роли ритма, в процессе построения (а затем и восприятия) целого неизменно господствует логическое начало, и сопутствует ему непрерывное течение устремленного в вечность и бесконечность времени. А в музыкальных устно-профессиональных образцах, таких как маком, в процессе становления формы диалектически сосуществуют два начала, обуславливающие дискретность текущего времени. Зонный принцип развития мелодии⁸ сразу вызывает физиологический отклик, обуславливая то всплеск, то спад неотвратимо поглощающей сознание эмоции. Контрапунктирующий мелодии усиль (логическое начало) фиксируется вниманием постоянно, но ритмо-формула его может быть осознана только в момент спада чувства. Оказывается, что процесс становления музыкального целого сходен с процессом восприятия цвета, ритма форм, композиции-формы у Волкова.

Но дискретно течение времени и в монодии, и у Волкова до определенного момента.

Здесь снова приходится вспомнить о роли ритма в восточном искусстве, о той функции его, которая ассоциируется с реализацией магического начала.

В искусстве орнамента и каллиграфии, в произведениях поэтов-суфиев, в профессиональной музыке устной традиции ритм — вернейшее «средство связи» между микро- и макрокосмом. Через ритм может и должна осуществиться трансформация — переход из времени эмпирического в Вечность. Вечность живую, пульсирующую. В изобразительном, поэтическом, музыкальном пластах наследия это осуществляется сходным образом. Когда сознание устанавливает определенную ритмо-формулу в музыке, стихе, орнаменте, и отмечает факт ее остигания повторения, ритм перестает восприниматься как реализация бегущего времени и начинает переживаться как пульсация. В музыке этот момент четко определен, это «аудж», кульминационная зона. Аудж — выход в иную, «бездременную» реальность, олицетворенная суть композиции. И он заложен в музыкальной форме. В изобразительном искусстве орнамента, в каллиграфии, в суфийской поэзии аудж предполагается, но может и не состояться, он за пределами формы.

Чувство, аналогичное по накалу эмоций тому, что выражается в аудже, вызывают почти все произведения Волкова 1918—28 годов. В них происходит вышеописанная трансформация ритма: в серии превращений обнаруживается закономер-

ность — окружность вписывается в треугольник, треугольник становится сектором окружности, и так дальше. Но в отличие от изобразительного наследия, у Волкова, как в музыкальном, параллельно ритму разворачивается «мелодия» цвета. Максимально усилив его эмоциональную выразительность, Волков сумел заложить аудж в форму композиции. Волковский цвет горит, сияет, вибрирует. Так же физиологически, через подсознание, воздействуя на психику, как голос макомиста.

Казалось бы, в этом и отличие от музыки — ведь горение цвета у Волкова глаз отмечает сразу, а не в процессе развертывания формы. Но различие кажущееся — воздействие цвета поначалу рассредоточено, хаотично. Фокусируется оно только в процессе постижения полифонически взаимодействующих цвета и ритма, становящейся в дискретном времени композиции. Как только отслежена последняя «ритмо-формула», изображение охватывается взором как единое целое, и — начинает пульсировать. Это и есть аудж у Волкова — момент, когда огненная волна свето-цвета пульсирующими толчками «изливается» на зрителя и поглощает его сознание целиком. Вот она, еще одна особенность, заставляющая всех почувствовать «дыхание Востока» в работах Волкова.

Волковский аудж, как и музыкальный, результат, на который нацелена вся структура произведения, и воспринимающий «услышит» его обязательно, но переживая соответственно субъективному настрою. Или отстраненно отметит необычайной интенсивности эмоционально-энергетический заряд, сообщаемый живописью, или в буквальном смысле увидит иное изображение: двинется, увлекая за собой в нескончаемый путь «Караваны», замерцают, зажгутся «Чайханы»... Вдруг, как в калейдоскопе, из всех этих треугольников, окружностей, полуокружностей, полос, трапеций мелькнет почти реальный прообраз и — исчезнет. Появится снова — уже чуть другой. Чем дальше от фигуративности, тем ближе к музыке, и тем таинственней и многовариантней цепь преобразений.

Уже при первом знакомстве с работами этого времени сознание невольно выделяет два момента: повторяемость, вариативность. Все об одном — но все по-разному... Снова и снова: караваны, чайханы, музыканты... Везде теплые, жаркие краски, везде тесное пространство, как бы сгибающее человеческие или срезающее геометрические фигуры, перенасыщенное цветом и перетекающими одна в другую формами. И везде все различно: «персонажи»⁹, формы, цвет... Сама собой всплывает музыкальная ассоциация — тема с вариациями. Но при этом ощущение неумовности, подвижности, неоткристаллизованности самой «темы».

Не напоминает ли это ситуацию, в которой находится слушатель классической монодии: «... тема, из которой рождается маком или рага, всегда остается как бы невысказанной, поскольку она не обособлена, а существует в смысле платоновской «идеи»»¹⁰

Совпадение?

Но вот что увидел у Волкова один из самых чутких искусствоведов Узбекистана, Р. Х. Такташ: «В аналитической структуре «Гранатовой чайханы»

есть, как нам кажется, нечто от мистики монад Платона»¹¹.

Волков, художник XX века, безусловно, не мог мыслить и воспринимать мир так, как восточные мастера ушедшей эпохи. Но он мог чувствовать созвучно им, а Восток называл «мой край». Потому и постиг главное — способ организации художественного материала, господствующий в наследии. Возможно, интуитивно. Но явно сознательно претворял его в творчестве, так же сознательно ориентируясь на монодийную музыку, как на идеальное воплощение этого принципа.

Примечания

1. Волков Александр Николаевич (1886—1957), русский художник, работавший в Узбекистане. Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР, народный художник Узбекистана. Работы экспонируются в Государственной Третьяковской галерее, Государственном музее искусств народов Востока, Государственном Русском музее, Государственном музее искусств Узбекистана, Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан, Государственном музее современного искусства в Салониках и др., представлены на сайте: <http://www.alexander-volkov.com>

2. Этим словом О. Шпенглер в «Закате Европы» определил «дух» арабской культуры.

3. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М. : Изд-во В. Шевчук, 2004. — С. 213.

4. Наблюдение В. А. Волкова — Волков В. А. Размышления о живописи. // В поисках свободы... А. Ланской. Париж. В. Волков. Москва. Каталог / авт.-сост. В. Волков. — М. : Авангард, 1996. — С. 9.

5. Такташ Р. Х. — Изобразительное искусство в Узбекистане в первые годы Советской власти. 1917—1924 // Искусство Советского Узбекистана 1917—1972. — М. : Советский художник, 1976. — С. 62.

6. Дойра — ударный инструмент типа бубна; нагара — парные керамические литавры в виде небольших глиняных горшков, затянутых сверху кожаной мембраной, играют на них палочками.

7. Своя ритмическая линия может быть у треугольников, у окружностей, у полуокружностей и пр., и в перетекании их обнаружится закономерность, тоже своего рода ритмо-формула — см. напр. «Караван III» 1922—1923 гг.

8. Зонный принцип развития — последовательное освоение различных регистровых сфер-зон (двух, трех, четырех), каждая из которых вводится скачком (в восточной музыке чаще восходящим), отчего мелодия четко членится.

9. Приходится брать в кавычки это слово, поскольку во многих работах в качестве персонажей выступают геометрические фигуры, линии, красочные пятна и т. п.

10. Lachmann R. Musik des Orients. — Breslau, 1929. — S. 58—59.

11. Такташ Р. Х. Изобразительное искусство в Узбекистане в первые годы Советской власти. 1917—1924. — С. 62.

Поступила в редакцию 25 июля 2011 г.

ЧАХВАДЗЕ Натэлла Владимировна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Научные интересы: искусствоведение и культурология. <http://www.magkmusic.com/ru/faculty/ktim/html>

CHAHVADZE Natella Vladimirovna, Ph.D., professor, department of theory and music history, Magnitogorsk State Conservatory (Academy). Mikhail Glinka. Research interests: art history and cultural studies. <http://www.magkmusic.com/ru/faculty/ktim/html>