

АБСТРАКТНИЙ ЖИВОПИС І МУЗИКА: ПІДСТАВИ ПАРАЛЕЛЕЙ

В центрі уваги статті— особливе місце "музичних" аналогій у критичному й теоретичному обґрунтуванні некласичного живопису, особливо раннього абстракціонізму. Серед головних розглядаються онтологічні, психологічні, естетичні та методологічні підстави таких аналогій.

Історичним фактом є те, що чимало піонерів живописної абстракції розглядали музику як модель нового живопису, про що свідчать як їхні теоретичні праці, так і численні назви робіт. Так, засновник абстракціонізму Василій Кандинський надихався для своїх абстракцій музикою Вагнера та Шoenберга. Слухання "Лоенгріна" Вагнера пробудило у Кандинського кінестетичне відчуття бачення кольорів та ліній і підштовхнуло до думки, "що живопис може розвинути такі ж сили, які має музика" [1]. Дисонанс та атональність, введені до композиції Шoenбергом, стали для художника відкриттям нових можливостей у живописі. У праці "Щодо духовного в мистецтві", написаній 1911 року, Кандинський порівнює кожен колір спектру із звучанням того чи іншого музичного інструменту і висловлює переконання, що за своєю природою кольори і музичні звуки є топкішими і тому вони пробуджують тонкіші вібрації "в душі", ніж слова [2]. Це спонукало митця до остаточного відходу від будь-яких слідів репрезентації у післявоєнний період.

Для швейцарського художника Пауля Клеє особливе значення мала ідея "поліфонічного живопису", себто живопису, заснованого на щонайтонших, і, водночас, архітектурно строгих принципах гармонії, подібно до принципів взаємовідношення множини різних тем та мелодій у класичній поліфонічній музиці XVIII століття (передусім у Моцарта). Якщо у довоєнний період Клеє поширював принцип "поліфонії" в основному на композицію полотен, складні звивисті лінії якої були аналогією до звукових хвиль різних музичних інструментів, то після 1914 року він відкриває для себе музичні можливості кольору і спрямовує увагу на пошук гармонії "одночасного звучання", "акорду" кількох окремих

кольорів на полотні. В цей самий час Клеє знайомиться із серією абстракції "Вікна" французького художника Робера Делоне і порівнює їхню складну поліфонічність із музикою Баха.

Сам Делоне в своїй трактовці "найсенсуальнішого" елемента живопису — кольору поділяв прагнення сучасної йому науки остаточно з'ясувати фізичну природу цього елемента для того, щоб знайти "закони живопису, побудовані на прозорості кольорів, які можна порівняти до музичних тонів" [3]. Живописна концепція симультанізму — одночасного контрасту кольорів, сформульована Делоне, є, на думку її автора, винайденням вищого закону гармонії і шляху до граничної експресивності художника.

Подібно до Пауля Клеє, вишуканою структурністю музики XVIII століття захоплювався один із піонерів колористичної абстракції чех Франтішек Купка. Назва однієї з його перших абстрактних робіт "Аморфа, fuga у два кольори", 1912, недвозначно відсилає до музики Баха. Говорячи про живопис, Купка відмічав значення "ритму" полотна [4].

Кандинський, Клеє, Делоне, Купка,— лише перші і найвидатніші з тих, хто наполягав на аналогіях між абстрактним живописом та музикою. Протягом XX століття мова музики надійно закріпилася у художньо-критичному дискурсі нефігуративу, і є помітною рисою цього дискурсу сьогодні в Україні. Все вищесказане дало підґрунтя для виділення в окрему проблему питання аналогій між абстрактним живописом та музикою, для дослідження його історії та аналізу підстав.

Новоєвропейська культура успадкувала проблему відношення між кольором та звуком з античності (піфагорейська ідея "гармонії сфер"). Від XVII століття з відкриттям спектра заклада-

ється один із основних підходів до розгляду цього питання — природничо-науковий. Він був започаткований ньютонівською систематикою конкретних відповідностей кольорів спектра нотах музичної гами, заснованою на ідеї спорідненості фізичних коливань. Незважаючи на критику, а, згодом — і повне спростування з боку самої фізики, цей підхід знайшов плодючий ґрунт у мистецькій практиці, зокрема, у різноманітних формах "кольоромузики" VII, VIII та XX століть, зокрема, у відомій кольоромузичній опері Олександра Скрябіна "Прометей", в ідеї французького музикалізму Анрі Валенсі тощо.

Інший підхід до вищезгаданої проблеми виходив із розгляду співвідношення між кольором та звуком не самих по собі, а як засобів образотворчого та музичного мистецтва. В історії цього підходу можна виділити два напрями: напрям вивчення впливу образотворчого мистецтва на музику та напрям вивчення впливу музики на образотворче мистецтво. Предметом уваги даної розвідки є другий напрям.

Думки щодо музичних аналогій живопису висловлювались уже в XVII столітті, але на той час, як зазначає польська дослідниця Желінська в своїй фундаментальній роботі "Історія кольору в історії європейського живопису", вони не йшли далі загального поняття "гармонії" та застосування музичних термінів до опису картин. Дискусії стосовно різниці та спорідненості між двома мистецтвами помітно активізуються у XVIII столітті, хоча зберігається загальне уявлення про живопис як здійснення зображального принципу на противагу музиці як здійсненню виражального принципу. І лише у XIX столітті, в міру поступового відходу художників від строгих класичних принципів, ця тема опиняється в центрі уваги теорії та практики європейських романтиків.

Те, над чим застановлювався теоретично німецький романтизм (Гете, Тік, Гофман, Новаліс), знайшло паралельний вияв у творчості французів (Делакруа, Бодлер). Заперечуючи будь-які об'єктивні теорії ідентифікації кольору та звука, романтики стверджували глибинну внутрішню спорідненість мистецтва, зумовлену їхнім походженням "із загальної вищої формули", за висловом Гете [5], та їхньою спільною духовною задачею. Шарль Бодлер, провідний речник французького романтизму, так висловлює цю ідею у відомому вірші "Відповідності": "Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в Могуть єдиного ества. / І зрівноважують їх вимір і права / Взаємного зв'язку невидимі закони" (перекл. Д. Павличка) [6].

Пошук аналогій між кольором та звуком романтики перенесли з фізичної сфери у психічно-духовну, сферу відчуттів та сприйняття. Ге-

ній французького художнього романтизму Ежен Делакруа пише у "Щоденниках" про "таємничі та невимовні зв'язки", що пов'язують живопис та музику [7]. В іншому місці він зазначає: "...враження створюється певним розташуванням кольорів, грою світла й тіні, одне слово, тим, що можна було б назвати музикою картини" [8]. За висловом одного із англійських критиків, саме Делакруа своєю творчістю замінив класичну тезу *ut pictura poesis* романтичною тезою *ut pictura musica*, тобто здійснив перший значний крок у зміні акценту від зображальних, "літературних" задач живопису — до виражальних, "музичних" [9]. Увагу до цієї особливості живопису Делакруа привернув Бодлер, який детально аналізував полотна художника саме в музичних термінах, зазначаючи, що барви, як і музичні тони, безпосередньо доходять до душі глядача, його відчуттів. Делакруа, за Бодлером, відкрив "магічні властивості кольору, подібні до музичних" [10]. У своїй критиці Делакруа Бодлер уперше висловив думку про самостійність мови кольору: "Здається, ніби колір говорить сам із себе, незалежно від предметів, що є його носіями. Ці чарівні акорди барв часто спонукають нас до думки про гармонії та мелодії, а враження, що залишається від тих образів, є враженням майже музичним" [11]. Саме у Бодлера "музичність" живопису вперше пов'язується з його нерепрезентативністю: "якщо хочеш переконатися, чи є живописний образ мелодійним, досить глянути на нього здалека так, щоб не розуміти сюжет і не розрізняти ліній. Якщо він мелодійний — він говоритиме до нас і закріпиться в нашій пам'яті" [12]. Від Делакруа протягом всієї другої половини XIX століття через різноманітні стилі і напрями тягнеться лінія висунення на перший план колористичного і ритмічного начала в живописі та вивільнення живописного кольору від тенет предметності, апогеєм якої стане виникнення на початку XX століття експресивного абстракціонізму Кандінського. Серед найзначніших художників цього періоду спорідненість свого мистецтва і музики відзначали, зокрема, Уїстлер, Редон, Сіньяк, Ван Гог, Гоген, Марк, Матісс та інші. Так, Гоген наприкінці XIX століття проголошує початок "музичної фази" в історії живопису, пояснюючи свою тезу в листі до критика Андре Фонтена 1899 року: "Подивіться на музичну роль кольору в сучасному живописі. Колір, що є вібрацією так само як і музика, може доторкнутися до того найуніверсальнішого і, водночас, найневловимішого, що є в природі: її внутрішньої сили" [13]. Матісс у "Нотатках художника", опублікованих 1908 року, підкреслює експресивну функцію кольору і зазначає: "Я не можу копіювати натуру в рабський спосіб. Я

змушений інтерпретувати натуру і підкорити її духові картини. З відношень, які я відкрив між усіма тонами, має витворитись жива гармонія кольорів, гармонія аналогічна до гармонії музичної композиції" [14]. Дуже "музично" описує самостійне значення кольору, що його набув у живописі німецький експресіоніст Еміль Нольде: "Кольори, єдиний матеріал художника, кольори, що живуть власним життям, що плачуть і сміються, що є маренням і блискавкою, палаючі і святі, як пісня кохання, як еротика, як пісенька і величний хорал. Кольори, що вібрують, дзвонять, як срібні дзвіночки, і лунають, як мідні дзвони, виспівуючи щастя, пристрасть, кохання, душу, кров і смерть" [15]. Таким чином, для художників європейського авангарду вже з кінця XIX століття аналогія між виражальними властивостями нових нерепрезентативних кольору і композиції в живописі та виражальними властивостями звуку і композиції в музиці стає загальною.

Це питання привертає увагу і багатьох західних теоретиків. Теодор де Визева, провідний теоретик символізму, у статті 1895 року "Вагнеріанський живопис", виходячи із символістської ідеї синтезу всіх мистецтв, писав, що, аналогічно моментів "пробудження" "музичності" в літературі, результатом чого постала поезія, в історії європейського живопису відбувався протягом століть прихований процес "пробудження" "музичності" в живописі, що проявлялося в інших щодо зображальної чи натуралістичної, задачах і, відповідно, ефектах творчості митців. Інші задача й ефект полягали у вираженні реальних емоцій художника та збудженні реальних емоцій глядача, на противагу задачі трансляції реальних зорових відчуттів. "Пробудження", згідно з Визеви, почалося з творів да Вінчі, через колористику Рубенса та світлотінь Рембрандта, через вишуканість ліній Ватто і пристрастність Делакруа. Але саме в сучасний для критика період кінця XIX століття відбулося остаточне розходження двох видів живопису: орієнтованого на передачу відчуттів та емоційного, "музичного". Сучасні митці використовують кольори та лінії для "чисто симфонічних композиційних цілей", незважаючи на потребу точного зображення об'єкта [16].

Австрійський символіст Август Ендель підкреслював сугестивні можливості нового живопису, що впливають із його нерепрезентативності. Так, провіщаючи у 1897 році народження нового мистецтва, "форми якого нічого не означатимуть, нічого не представлятимуть, та ні до чого не відсилатимуть", він провів аналогію із музикою, зауваживши, що це нове мистецтво "збуджуватиме душу так само потужно, як могли тільки музичні тони" [17].

Німецький філософ і теоретик мистецтва В. Воррінгер у праці 1908 року "Абстракція та емпатія" зазначає, що саме музика "як автономний організм, розташований поряд з Природою на рівних правах, і який у своїй найглибшій внутрішній сутності є вільним від будь-яких зв'язків із нею" [18], може слугувати моделлю для нового антинатуралістичного мистецтва. Ця думка Воррінгера, як твердять дослідники, справила безпосередній вплив на Клеє та Кандинського.

Поза своєю безпосередньою художньою творчістю Кандинський був серйозним теоретиком абстракціонізму та сучасного мистецтва взагалі. У своїх працях він узагальнює уявлення про близькість сучасного живопису та музики. В цілому його трактування цього питання перебуває в руслі романтичної тенденції (передусім у руслі "Вчення про кольори" Гете), а також демонструє вплив теософії Штайнера, прихильником якої був Кандинський. Слідом за романтиками Кандинський розглядає як базу пошуку аналогій між кольором та звуком психічно-духовну сферу, сферу людських відчуттів, визнаючи за кольором особливі сугестивні властивості, співмірні з музичними. Також Кандинський притримується романтичної ідеї про глибинну єдність законів та автономність естетичної реальності. Значну увагу засновник абстракціонізму приділяє порівнянню виражальних можливостей живопису та музики. У своїй найзначнішій теоретичній праці "Про духовне в мистецтві" він зазначає: "Музика вже протягом кількох століть, за деякими винятками і відхиленнями, етим мистецтвом, що користується власними засобами не для зображення явищ природи, а для вираження душевного життя музиканта і для створення своєрідного життя музичних тонів" [19].

В сучасному живописі Кандинський, подібно до Визеви, виділяє два способи творчості: копіювання — мистецьку інтерпретацію природи, і компонування (спосіб віртуоза), коли твір постає виключно "з самого митця", як це є віддавна в музиці" [20]. Але окрім онтологічних, психологічних та естетичних підстав співвіднесення живопису та музики, висловлених до нього, Кандинський вперше говорить про ще одну підставу — методологічну. Шлях живопису до виявлення його максимальних сугестивних та експресивних можливостей полягає у дослідженні можливостей його власних засобів, самого матеріалу. Щодо цього, зауважує Кандинський, "найбільш плідні уроки можна засвоїти з музики" [21], адже "...сьогоднішня задача [живопису] полягає в дослідженні та пізнанні своїх власних сил і засобів, — що давно вже робить музика, — у прагненні застосувати ці засоби та сили чисто живописним чином для цілей своєї твор-

чості" [22]. Технічне віддалення мистецтв одне від одного, яке супроводжує такий розвиток мистецтв, парадоксальним чином зближує їх у спільній задачі — прагненні пізнання і вираження внутрішньої природи людини за допомогою пізнання та вираження внутрішньої природи за собою.

Ідею Кандинського щодо необхідності розвитку мистецтв у напрямку дослідження властивих їм засобів гранично розробляє в середині ХХ століття один із найзначніших теоретиків модернізму, американський критик Клімент Грінберг, який бачить в абстрактному мистецтві більше, ніж просто одне з відгалужень авангарду. За ним, абстрактний живопис — є абсолютним вираженням історичної потреби мистецтва ХХ століття вивільнитися з тенет "літератури", знищити в собі літературність як метод, позбавитись функції відданого служіння задачі комунікації ідей, ідеологій, очиститись в ім'я самозбереження і самодостатності. Полюсом, протилежним за принципом європейській літературі кінця ХІХ століття була музика — у своїй граничній неімітаційності, зосередженості на власних засобах, самодостатності. Тому "цьому мистецтву авангардисти заздрили найбільше, саме його ефектам вони найбільше слідували" [23]. Авангард, за Грінбергом, знайшов у музиці те, чого шукав — самодостатність чистої, абстрактної форми, абсолютність засобу у чистій фізичності, сенсорності його дії. І тому зрозуміло, чому саме пластичні мистецтва — передусім живопис так гостро й потужно відгукнулись на цей заклик засобу. "Засіб візуальних мистецтв є фізичним, тому чис-

тий живопис і чиста скульптура прагнуть надусе вплинути на глядача фізично" [24] — звідси виведені Грінбергом ідеальні характеристики модерністського живопису — пласкість зображення і підкреслення живописної поверхні, чистота, "інстинктивність" кольорів на противагу тонуванню, трактування лінії як самої форми, а не як засобу створення форми і т. д.

Підстави для проведення паралелі між нерепрезентативним живописом та музикою стають очевиднішими, якщо звернутися до схеми порівняльного аналізу музики та мови, здійсненого Клодом Леві-Стросом у праці "Міф та значення" [25]. За Леві-Стросом, елементи мови фонем та елементи музики ноти подібні між собою в тому, що, не маючи самостійного значення, у поєднанні вирізняються у певне значення. Але, якщо наступним структурним рівнем у мові є рівень слів, то що у музиці цей рівень відсутній, а найпростіші елементи, поєднуючись у музичну фразу, одразу виходять на рівень, який у мові є третім — рівень речення. Таким чином, музика як система знаків є значно менш строгою, ніж мова. Якщо застосувати цю структурну модель до аналізу живопису, то образ предмета в фігуративному живописі як самостійну семантичну одиницю можна з певною умовністю розглядати як елемент середнього рівня, аналогічний до рівня слова у мові. У нефігуративному живописі, подібно до музики, цей семіотичний рівень відсутній — абстракція не має загального тлумачного словника. Це може бути поясненням феномена "незрозумілості" абстрактного мистецтва.

1. Цит за: *Mozynska, Anna*. Abstract Art.— L., N. Y.: Thames and Hudson, 1995.— С. 42

2. Там само.— С. 43

3. Там само.— С. 39

4. Там само.— С. 41—42

5. Цит. за: *Волков Н. И.* Цвет в живописи. М: Искусство, 1984.—С. 140.

6. *Бодлер Шарль*. Поезії.—К., "Дніпро", 1999.—С. 19

7. *Rzepinska, Maria*. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.— Kłakow: Wydawnictwo literackie, 1983.— С. 476.

8. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве, о знаменитых художниках.—М., 1960.—С. 222.

9. *Rzepinska, Maria*. Цит. вид.— С. 476

10. Там само.— С. 478.

11. Там само.— С. 477.

12. Там само.— С. 478.

13. *Gauguin, Paul*. Letter to Fontainas // Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas.— Oxford: Blackwell, 1999.—С. 24.

14. *Matisse, Henri*. Notes of a Painter // Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas.— Oxford: Blackwell, 1999.—С. 75.

15. *Rzepinska, Maria*. Цит. вид.— С. 530.

16. *Wyżewa Teodor de*. Wagnerian painting // Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas.— Oxford: Blackwell, 1999.—С. 19.

17. *Endell August*. The Beauty of Form and Decorative Art // Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas. — Oxford: Blackwell, 1999.— С. 62.

18. Цит за: *Mozynska, Anna*. Abstract Art.— L., N. Y.: Thames and Hudson, 1995.— С. 39.

19. *Кандинский Василий*. О духовном в искусстве.— М. 1992.—С. 37—38.

20. *Rzepinska, Maria*. Цит. вид.— С. 589.

21. *Кандинский Василий*. О духовном в искусстве.— М. 1992.—С. 37.

22. Там само.— С. 40.

23. *Greenberg, Clement*. Towards a New Laocoon // Art in Theory 1900—1990. An Anthology of Changing Ideas. — Oxford: Blackwell, 1999.—С. 557.

24. Там само.— С. 558.

25. *Леві-Строс Клод*. Міг та значення. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття.— Львів, "Літопис", 1996.— С. 355.

Rudyck H. B.

**ABSTRACT PAINTING AND MUSIC:
THE GROUNDS OF PARALLELS**

In the center of attention of the article — the special place of "musical" analogies in the critical and theoretical discourse of non-classical painting, particularly early abstract painting. The ontological, psychological, esthetical and methodological grounds of the analogies are being analyzed as the basic arguments.