

## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

**| Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |**

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

*Астраханская государственная консерватория, Россия  
Проректор по научной работе, заведующая кафедрой теории и истории музыки  
Доктор искусствоведения, профессор*

*Astrakhan State Conservatory, Russia  
Vice-Rector for Science, Chairholder of Theory and History of Music  
Doctor of Arts, Professor  
lvsavvina@mail.ru*

### МУЗЫКАЛЬНО-ЖИВОПИСНЫЕ ИДЕИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Цель статьи – рассмотреть музыку и живопись конца XIX – начала XX века как виды искусства, взаимодействие которых характеризуется повышенной семиотичностью. Предметом исследования является творчество композиторов начала XX века Шенберга, Скрябина, Рославца. Введение цвета превращает их музыкальные произведения в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью внемузыкальных факторов. Методологической основой исследования послужили труды по семиотике, искусствознанию и музыковедению.

**Ключевые слова:** семиотика, музыкальный текст, музыкальный код, живописный код, Шенберг, Скрябин, Рославец.

### MUSICAL-SCENIC IDEAS OF THE EARLY XX-TH CENTURY ART CULTURE

The objective of the article is the consideration of music and painting of the late XIX-th – early XX-th centuries as kinds of arts, the interaction of which is characterized by high semiotics value. The subject of the investigation is the creative work of the composers of early XX-th century Schönberg, Scriabin and Roslavets. The introduction of color converts the musical compositions into a complicated text, which informative system is constructed with help of extra-musical factors. The methodological basis of the investigation is the works on semiology, art-criticism and musicology.

**Key words:** Semiology, musical text, musical code, painting code, Schönberg, Scriabin, Roslavets.

**В**ажным механизмом, объединяющим разрозненные направления начала XX века, становится ориентированность композиторов, художников, поэтов, писателей на доминирующий тип художественной культуры, что определяет специфику языка, изменяющегося под воздействием включения кода смежного искусства. Начало XX века явилось органичным завершением предыдущего периода, где, по наблюдению А.Демченко,

«Классическая эпоха, начавшая свой путь в середине XVIII столетия, с конца XIX вступила в завершающую фазу эволюции со всеми вытекающими отсюда последствиями. Главное из них состояло в том, что время работало против нее и после многих десятилетий полнокровного существования она постепенно клонилась к упадку»<sup>1</sup>. Характерное

<sup>1</sup> Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2006. С. 170.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

### | Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |

для завершающего периода сочетание разнотилевых тенденций обеспечивало связь между соседними временными этапами культуры: уходящей позднеромантической и новой антиромантической, характеризующейся резким языковым сломом.

Многие тенденции, обозначившиеся в музыке, во многом были сходны с общими художественными направлениями. Конец XIX – начало XX века – эпоха активного устремления искусств навстречу друг другу. В этом встречном движении особое значение приобретают музыка и живопись, союз которых после импрессионизма получил иное «звучание»: взаимодействие носило не прямолинейный характер, а имело опосредованные двусторонние связи. Действительно, среди множества сочетаний музыки с другими искусствами, именно живопись сыграла решающую роль в трансформации кода, придав ему новые, неизвестные ранее черты.

Если в конце XIX века под воздействием живописного импрессионизма в музыку был принесён элемент изобразительности, где визуальный прообраз выступал в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века под воздействием музыки общую тенденцию в живописи можно обозначить как экстрамузыкальную, связанную с поиском аналогов, которые бы способствовали образованию музыкальной живописи. О музыке много говорил Кандинский, «предлагая создать такую живопись, которая бы не иллюстрировала музыку, но брала за основу её ритмы и формы»<sup>2</sup>. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Р. Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Поэтому композиции художников активно насыщались не только музыкальной техникой – модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами – фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствовали

ли названия картин: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени, и как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное «духовно» соответствует этому периоду в целом. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта. Согласно этой точке зрения, объединяющим началом такого союза искусств должен служить тон: «Специальная область живописи – цветовой тон, так же как тон звуковой в музыке. Краски и прочие материалы – нечто изменчивое и преходящее, но тон вечен и неизменяем, как сама красота: он идеален и бессмертен ... не каждый цветовой тон музыкален ... Солнечный спектр дает нам ряд октав цветовой скалы, из которого мы можем принять 8 октав»<sup>3</sup>. Высказываются даже идеи создания учреждения наподобие консерватории, где изучались бы цветковые мелодии, цветковые гармонии и музыкальные формы живописи.

Под воздействием музыки живопись стремится к растворению предметности и выдвиганию на первый план субъективной эмоции. Один из ярких представителей голландской живописи начала века Мондриан вполне отчетливо ставит перед собой задачу найти те «особенности формы и естественной окраски, которые возбуждают субъективные чувственные состояния и затемняют чистую реальность». Кандинский занимается разработкой эстетико-философской идеи «музыки сфер», воплотившейся в многочисленных «Импрессиях», «Импровизациях» и «Композициях». Сам худож-

<sup>2</sup> Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 129.

<sup>3</sup> Неклюдова М. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века. М.: Искусство, 1991. С. 373.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

### | Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |

ник считал, что «импрессию» (впечатления) передают эффект видимой природы, импровизации выражают впечатления внутренние, а композиции звучат как «молитва» и вызывают «внутреннюю вибрацию». Обращение к одному из нематериальных искусств – музыке способствовало переходу живописи к «абстрактному построению», способному в наибольшей степени воплотить «внутренний мир»<sup>4</sup>. Подобные живописные полотна предвосхищают открытые тексты, нашедшие распространение во второй половине столетия. По мнению Н. Коляденко, «нефигуративные полотна являются открытыми, вероятностными текстами, интегрированными модулями, механизмами, провоцирующими образование смыслов у воспринимающих. Обнаружению в абстрактном искусстве не внешней музыкальности, а возвращения в предлогическую стихию внутренней речи способствуют необходимые для его восприятия принципы раннего мышления: синестетическая эмпатия («вращение в картине» В. Кандинского), синестетические аттракторы – части вместо целого, закон общего эмоционального знака как регулятора синестетичности»<sup>5</sup>.

Другим важным механизмом, придающим единство художественным системам, являются модели построения этих систем, выражающиеся в создании авторских (или «именных») теорий. В самом общем плане сходные тенденции музыки и живописи были связаны с появлением многочисленных теоретических концепций нового искусства, отражающих изменившееся мироощущение. С декларацией новой живописи выступают Делоне – создатель архитектуры цвета и динамической поэзии, Мондриан – автор неопластицизма, Кандинский – философ и проповедник абсолютного искусства. Вслед за Кандинским в отечественной жи-

вописи разрабатываются оригинальные концепции супрематизма Малевичем и лучизма Ларионовым.

Как и художники, композиторы утверждают своё «я» продвижением смелых идей: Хауэр в теории троп, Шёнберг в двенадцатитоновой композиции, Рославец в технике синтетаккордов. Само движение музыки к серийной технике, в основе которой лежал принцип преобразования ряда повторяющихся звуков, было обусловлено общей художественной тенденцией времени. Так, «перестройка» традиционного искусства в живописи приводит к увлечению сериями картин, которое, как отмечает Турчин, идёт от Одилона Редона «с его иррадирующими элементами цветных снов, до Кандинского, отмечавшего свои композиции просто номерами». Серийность как один из способов передачи пластического образа помогала «эстетическому преобразованию предмета».

Много общего в музыке и живописи проявляется в безудержном ниспровержении старого в целях декларации нового. Например, одну из важнейших установок абстрактной живописи на беспредметное искусство или «чистую живопись», создавшую прецедент скандальной истории, можно сравнивать с ситуацией исчезновения из музыки тональности, приведшей к атонализму. В обоих случаях происходит отказ от традиций, породивший многочисленные споры и дискуссии. Тональность как незыблемая основа организации заменяется тотальной тематизацией и двенадцатитоновым рядом, которые призваны упорядочить все элементы формы.

Исчезновение предмета из живописи заставляет художников, как и композиторов, искать другие средства, способные заменить реальный образ. Ими становятся цвет и форма: теперь они выдвигаются на первый план и подвергаются активному экспериментированию. Область цвета является своеобразной лабораторией творческих поисков Р. Делоне, считавшего, что сочетание красного и синего обладает особой силой, подобной «удару кулака». Вслед за Делоне П. Мондриан ут-

<sup>4</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 109 с.

<sup>5</sup> Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания: автореф. дис. ... докт. искусств. 17.00.02. – Новосибирск, 2006. С. 41-42.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

### | Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |

верждает три основных цвета – красный, синий, жёлтый, которым противопоставляются не цвета – черный, белый, серый. И, подобно Шенбергу, утвердившему свод законов двенадцатитоновой композиции, художник формулирует пять основных правил абстрактной живописи. Кандинскому принадлежит разработка цветовой символики, согласно которой чёрный цвет олицетворяет смерть, белый символизирует рождение, красный – мужество, синий подобен небесному, спокойному и печальному как виолончель, жёлтый пробуждает земное начало, вызывая бешенство и напоминая звуки флейты, а зелёный ассоциируется с состоянием неподвижным и аэмоциональным<sup>6</sup>.

Неудивительно, что столь интенсивные разработки живописной концепции цвета послужили основой теоретических построений в музыке. Так, теории художника Иттена, имевшие романтико-экспрессионистическую окраску, стали краеугольным камнем теории Хауэра. Опираясь на иттеновскую семантику цвета, он обозначил семантику тональностей, вплотную подойдя к идее обоснования цветомузыки. Согласно Хауэру, 12 звуков хроматической гаммы соответствуют 12-ти ступенному цветовому спектру, где важное значение имеет принцип «гармонического равновесия», который определяет пары тритоновых двузвучий, расположенных по кварто-квинтовому кругу. Тональность *C* ассоциируется с апофеозом всего чистого, светлого, победоносно-торжественного. Дизезное возрастание способствует омрачению, сгущению колорита. Тональность *Fis* определяется как «сатаническая», «мученическая», «тяжеловесно-грязная». Сфера же бемольных тональностей воспринимается мягкой, расслабленной, пассивной и сентиментальной. Поэтому движение по квинтовому кругу вверх становится выражением борьбы, отчаяния, боли, радости, жизни и смерти, материи и прометеевского духа. Движение по квартам вниз

вводит в сферу пасторальности. Каждый голос четырёхзвучного аккорда Хауэр наделяет определённым цветом: сопрано – зелёный, тенор – голубой, бас – красный<sup>7</sup>.

В отличие от западноевропейской в русской музыке концепция цвета не получила всестороннего теоретического освещения, но стала реальным практическим воплощением сначала у Римского-Корсакова, а затем у Скрябина, где по мере эволюции творчества в качестве кодирующего механизма музыкального текста начинает доминировать живопись. Особенно заметно ее воздействие в поздних сочинениях композитора, проявляющееся с различных сторон. Об этом свидетельствуют названия произведений, отсылающие к живописным ассоциациям – «Маска», «Темное пламя», «К пламени», использование пространственно зафиксированной точки зрения, проявляющееся в смене движений «низа» – «верха», благодаря чему усиливаются пространственные, а не временные категории. Зрительные ощущения включаются в действие при знакомстве с нотным текстом, на который смотришь снизу вверх. Это ощущение усиливается равномерным движением баса на тритон. Полифоничность музыкального текста также осуществляется с помощью зрительных впечатлений: они связаны с энгармонической заменой знаков при акустическом равенстве аккордов. Эксперимент цветовых ощущений звука – одна из главных точек соприкосновения Скрябина с Хауэром, в частности, совпадает восприятие бемолей и дизезов. Вполне очевидно, что смена знаков, связанная со сменой красок, способствовала изменению эмоционального состояния, обозначая переход из сферы спокойной, расслабленной и даже сентиментальной в сферу беспокойную, проникнутую духом сомнения. В этой связи следует отметить, что своеобразный выход в область цвета Скрябин и Хауэр осуществили почти

<sup>6</sup> Турчин В. По лабиринтам авангарда. М.: Издательство МГУ, 1993. С. 145.

<sup>7</sup> Кудряшов Ю. «Учение о тропах» Й.М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Музыка, 1983. С. 224-255.





## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

### | Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |

параллельно и независимо друг от друга, так как работа Хауэра «О звуковой краске» была опубликована в 1918 году после смерти Скрябина.

Музыкальные эксперименты в области цвета идут одновременно с экспериментами в сфере звука, способствующими расширению его акустических возможностей. Примером служит творчество Хабы, Вышнеградского – создателей четвертиновой музыки. Параллельно с цветом поиск авангардной живописи был направлен на разработку новых форм, отражавших ощущение изменившегося пространства. Так, если в орфизме Делоне развита идея квадратуры круга, то Мондриан отдаёт предпочтение прямым линиям, которые в отличие от круга – символа замкнутых форм, тяготеют к бесконечности.

Освобождая живопись от социальных обязательств и выдвигая идею чистого искусства, художники акцентируют рациональное начало, в котором особое значение приобретают принципы геометрии с её линиями, квадратами кругами, о чём свидетельствует название известной картины Малевича «Чёрный квадрат». Геометрические элементы пронизывают теории трёх отечественных авангардистов: В. Кандинского, К. Малевича и М. Ларионова. Так, согласно Кандинскому, горизонтальная линия означает женственность, пассивность, статику, «лежание». Вертикаль наоборот активна, мужественна и связана с ходьбой, движением и, в конечном счёте, с восхождением.

Доминирование чётких конструкций в кубизме и, особенно в абстрактном искусстве было призвано упорядочить форму, придать ей черты структурирования (Р. Делоне, П. Мондриан, Ф. Купка, К. Малевич). Тенденция к тотальной организации средств выражения находит своё воплощение в супрематизме Малевича, где принципы геометрического расположения распространяются не только на форму, но и на распределение интенсивности цвета. Его краски, чередуясь по закону строгой симметрии с намеренной правильностью расположения, подчеркивают переход от тона к

полутону, умножаясь в геометрических градациях. Эта же идея пронизывает теорию лучизма Ларионова, согласно которой первостепенное значение приобретает эффект сверхвидения, основанный на сумме лучей, веерообразно исходящих из одной точки.

Сходные тенденции наблюдаются и в музыке: у Хауэра основой и принципом музыкального мышления становятся 44 тропа, у Шенберга – серия и комбинаторика кватерниона у Веберна – микросерия, прообразом которой послужил магический квадрат. Геометрическая правильность в художественном творчестве получает семиотическую наполненность: она возводится в эстетический идеал, олицетворяющий идею синтеза красоты и рациональности. При этом рациональное мыслится как противопоставление природному, стихийному, неорганизованному.

С семиотической точки зрения пространство живописи по отношению к музыке воспринималось художниками, прежде всего, в оппозиции: предметное – беспредметное, статичное – процессуальное, зафиксированное – импровизационное, однозначное – амбивалентное<sup>8</sup>. В свою очередь, композиторы, опираясь на живописный код, осознают его конкретно-цветовую (не красочную вообще) палитру, пластику, геометричность форм.

Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между его отдельными видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода. Музыка под воздействием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Так, например, Скрябинский путь преобразования музыки связан с звукоцветом, а путь Рославца лежит через пластику и

<sup>8</sup> См.: Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур // Семиосфера. – СПб: Искусство-СПб, 2004. С. 603-613.



## ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ / HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

### | Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |

усиление рационального, геометрического начала – «звукпластику». Изменение ощущения цвета звука наиболее ярко прослеживается на примере творчества Скрябина. От импрессионистических пятен-аккордов через постижение краски тональности композитор идёт к цветному восприятию отдельного тона. Совместное звучание самостоятельных звуков приводит к явлению полихромности, где каждая краска-тон имеет такое свойство, которое не позволяет ему сливаться с другими цветами. Следовательно, благодаря пространственным изменениям композитор совершил переход от уровня восприятия звуков к уровню восприятию красок – звукоцвета. Этот акт творения вывел его музыку на новый этап синтеза искусств – аудиовизуальный ряд, цветную гармонию, развёртывание которой образует цветную мелодию. Переход аудиального ряда в визуальный позволяет говорить о напряжении между внутренним и внешним пространством: прорыве внутреннего, упорядоченного мира во внешнюю сферу, которая, подобно внутренней, начинает восприниматься не как антипод, а в качестве ее модели или аналога.

Воздействие живописи на произведения Скрябина способствует образованию сложных динамических процессов, в результате которых возникает тонкое ощущение «семиотических регистров»: мы можем говорить о семиотике иллюзии натуральности, при которой посылаемое композицией сообщение носит зашифрованный характер.

В отличие от Скрябина музыкально-живописные идеи Рославца близки исканиям абстрактной живописи, которая, отвергая предметность, выдвигает в качестве доминирующих средств выражения линии. Синтетаккорд становится универсальной найденной формулой озвученных вертикалей и горизонталей. И если Кандинский в своем творчестве претворил идею «музыки для глаз», то искания Рославца, как и Скрябина, связаны с попыткой приблизить музыку к живописи. Реализация подобной идеи стала возможной на основе взаимопересекающихся стремлений худож-

ников и композиторов найти «общий внутренний звук», «внутренний контрапункт», отражающий с помощью межчувственных ассоциаций духовную атмосферу нового времени.

Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немзыкальных факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию информации и ее структурированию. Если рассматривать процессы, происходящие в сфере искусства начала прошлого века с более широких позиций – развития культуры в целом, то одной из причин усложнения художественного текста является, отмеченное Ю. Лотманом, усложнение структуры личности.

Музыкальные и живописные произведения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В этой связи следует отметить синестетичность как характерную черту музыкально-художественного сознания первой половины прошлого столетия<sup>9</sup>.

Динамика текста, основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нём повышается целостность, замкнутость, с другой – увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

Подводя итоги, отметим, что с семиотической точки зрения в начале прошлого столетия возникает активный диалог культур, в котором му-

<sup>9</sup> См.: Багирова Л. Культурологические и психосемиотические аспекты музыкальной синопсии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2002. 20 с.



**ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ /  
HISTORY AND THEORY OF ART SYSTEMS**

Людмила Владимировна САВВИНА / Ludmila SAVVINA

**| Музыкально-живописные идеи художественной культуры начала XX века / Musical-scenic Ideas of the Early XX-th Century Art Culture |**

зыка отводится особая роль. Осуществляя свою экспансию в разные художественные сферы, она не только отражает, но и, присваивая не свойственные ей признаки, преобразовывает их, приспособлявая к собственным условиям. Если обратиться к трем родам общей семантики, выделенным А. Кудряшовым, экстрамузыкальному, интрамузыкальному и эмоционально-суггестивному, то их взаимодействие происходит при доминировании в музыке экстрамузыкального начала<sup>10</sup>. Живописно-изобразительные коды, относящиеся к знакам-индексам, изменяют природу интрамузыкального знака-релята: в нем усиливается роль красочного, пластического, монтажно-кинематографического

начала. В то же время, противодействуя тенденции к растворению индивидуальных свойств, в музыкальном произведении усиливается значимость интрамузыкальных знаков: активизируется роль внутритекстовых и межтекстовых релятов сходства, как например, повтор «прометей-аккорда» в одном из произведений Скрябина, или «синтетаккорда» у Рославца. Таким образом, несмотря на многочисленные стилевые направления, присущие художественной культуре начала прошлого столетия, следует отметить её относительную цельность благодаря опоре на вторую действительность, способствующую объединению искусств.

---

<sup>10</sup> Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX в.в. М.: Лань, 2006. 432 с.

