

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 78.04

А. С. Степанова

К ВОПРОСУ О КЛАССИФИКАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, СОЗДАННЫХ НА ЖИВОПИСНЫЙ СЮЖЕТ

В истории музыки существует достаточно большое количество произведений, так или иначе связанных с образами живописи. Композиторы могут выражать средствами звуков определенные сюжеты изобразительного искусства или воссоздавать в целом образную характеристику того или иного живописного источника. Известны, например, такие «музыкальные полотна», как пьесы цикла «Картинки с выставки» для фортепиано М. Мусоргского, созданные по мотивам зарисовок И. Гартмана; как симфоническая картина «Остров мертвых» С. Рахманинова, воссоздающая атмосферу одноименной картины А. Беклина; как инструментальный цикл «Картины Блейка» Д. Смирнова, воплощающий сюжеты акварелей и графических рисунков английского романтика, который, по словам самого композитора, «дает мне один из важнейших стимулов для сочинения музыки. Его креативная фантазия и энергия настолько велики, что они способны заражать и вдохновлять меня больше, чем произведения любого другого поэта, писателя, мыслителя или художника» [1, с. 34]. Тем не менее, в музыкознании до сих пор не существует определенной типологии (классификации) музыкальных произведений, созданных на сюжеты живописных источников [см.: 2].

Первоначально стоит определиться с тем, что следует считать сюжетом. Так, в «Словаре иностранных слов» находим следующее определение: сюжет — «1) в литературе — последовательность и взаимосвязь описания событий; 2) в изобразительном искусстве — предмет изображения» [3, с. 410]. Анализируя данное определение, можно уловить существенную разницу между сюжетом в литературе и сюжетом в изобразительном искусстве. Поэтому, обращаясь к музыкальному произведению, в основе которого лежит живописный сюжет, в первую очередь, необходимо понимать, что там есть образ, то есть какой-либо предмет конкретного изображения. Но, так как изобразительное искусство само по себе статично, то стоит учитывать и то, что музыка, являясь иным по своей направленности и по восприятию видом искусства, имеет право развивать и видоизменять образ, придавая ему «живые» черты. Тут композиторы могут прибегать к досказыванию сюжетов живописных источников (гравюр, акварелей, картин и др.): музыкальное произведение разворачивается во времени, а, значит, требует большей динамики развития, именно временной драматургии.

По мнению Е. Красовского, в литературе существует два типа сюжета: хроникальный (центробежный) и концентрический (центростремительный) [см.: 4]. В изобразительном искусстве все иначе. Французский художник-неоимпрессионист,

представитель направления пуантилизма П. Синьяк говорит о сюжете в живописи так: «Художественный замысел, технические средства, вечные, но постоянно меняющиеся способы выражения — все, что является пластикой, — составляют сюжет живописи. < ... > В живописный сюжет входят все эстетические и пластические силы: расположения, гармонии, материала, которые позволяют реализовать — из прозрачных реальностей или воображаемых чувств, подсказанных сюжетом картины, — чудесную драму художественного замысла. Самому художнику важен только сюжет живописи: им он выражает свою творческую волю» [5]. В зависимости от замысла и видения художника, один и тот же сюжет может быть раскрыт по-разному, благодаря использованию разных пластических приемов, цветов, техник.

Как и в любом другом виде искусства, в изобразительном существует множество сюжетов, которые можно привести в единую систему. Например, предложим следующую типологию:

1. мифологический сюжет, не только построенный на определенном мифе, но и любой вымышленный, придуманный самим автором: «Венера и Адонис» (1635) П. Рубенса, «Три грации» (1650-е) С. Маццони, «Геката» (1795) У. Блейка;

2. исторический сюжет, характеризующийся наличием на полотне исторического события, которое проходило и происходит в любую эпоху, любое время: «Похищение сабинянок» (1634–1635) Н. Пуссена, «Леонид при Фермопилах» (1814) Ж. Давида, «Резня на острове Хиос» (1826) Э. Делакруа;

3. библейский сюжет, опирающийся на любую религиозную тему: «Мадонна с младенцем» (1470-е) В. Бартоломео, «Христос в пустыне» (1872) И. Крамской, «Юдифь с головой Олоферна» (1901) Г. Климт;

4. естественный или бытовой сюжет: «Крестьянский танец» (1568) П. Брейгель-старший, «Лето. Стрижка овец» (1570-е) Ф. да Понте, «Тройка» (1866) В. Петров;

5. аллегорический сюжет, включающий в себя темы и образы, в основе которых лежат аллегории: «Торжество истины и справедливости» (1598) Х. фон Аахен, «Аллегория суеты (Пандора)» (ок. 1626) Н. Ренье, «Аллегория музыки» (1764) Ф. Буше.

Так же произведения живописи могут быть:

1. моносюжетными: «Гадалка» (1596) М. Караваджо, «Рождение Венеры» (1879) В. Бугро;

2. полисюжетными: «Весна» (1482) С. Боттичелли, «Похищение Ганимеда» (1611–1612) П. Рубенса.

Помимо этого, живописные источники можно систематизировать и по количеству задействованных лиц:

1. сюжет, в основе которого лишь судьба одного героя: «Витязь на распутье» (1882) В. Васнецова,

2. сюжет, в основе которого — взаимодействие нескольких героев, и все они «разговаривают» друг с другом: «Юдифь, убивающая Олоферна» (1598–99) М. Караваджо;

3. сюжет, в основе которого также наличествует взаимодействие несколько героев, при этом, каждый из них выполняет свою функцию в раскрытии общего содержания: «Весна» (1482) С. Боттичелли;

4. сюжет, в основе которого не выделяется ни один главный герой или несколько главных героев: «Сад земных наслаждений» (1500–1510) И. Босха;

5. сюжет, в основе которого человек как герой не присутствует: «Баварская деревня и поле» (1909) В. Кандинского.

Стоит особо указать на разницу в понимании сюжета в музыке и в живописи, поскольку это два абсолютно разных, как уже говорилось, вида искусства. С учетом специфики музыкального искусства свои классификации сюжета в музыке выдвигают М. Арановский, Ю. Хохлов и Л. Казанцева. Все они предполагают рассмотрение инструментальных произведений, основанных, как правило, на сюжетах *литературных источников*.

Так, М. Арановский в своей работе «Что такое программная музыка?» рассматривает программность на примере ряда музыкальных произведений и выделяет ее виды — не детализируя и не давая конкретной классификации, но отмечая, что программы бывают разных типов. В частности, он пишет: «В одних подробно — вплоть до деталей — излагается сюжет произведения (каковы, например, программы Берлиоза, Рихарда Штрауса), в других дается перечень основных событий и образов (как это имеет место в программе к увертюре “Гроза” Чайковского, в его же симфонической поэме “Буря” и симфонии “Манфред”); иногда программа содержит лишь основную идею произведения (к такого рода программам тяготел Лист), нередко же композиторы вообще ограничиваются лишь заголовками, имея в виду, что описываемое явление или литературный сюжет хорошо известны слушателям (“Осенью” Грига, “Король Лир” Балакирева). Соответственно различны и виды программных произведений. В одних преобладают элементы образности, в других идея (или сюжет) раскрываются в более обобщенном плане, в третьих образность сочетается с обобщенностью. Решение целиком зависит от творческого метода композитора — от того, как он понимает задачи музыки вообще и программой в частности» [6, с. 25–26].

Арановский выделяет четыре типа: сюжет литературного произведения в музыкальном опусе излагается детально; перечисление лишь основных событий и образов литературного источника в музыкальном опусе; изложение основной идеи литературного произведения в музыкальном опусе; представление композитором только заголовка литературного произведения. С данной типологией нельзя не согласиться, но можно ли ее применить к произведениям, в основе которых не литературные, а живописные источники, и могут ли сами живописные работы быть так же типологизированы? Приведем в пример картину И. Босха «Несение креста» (1515–1516), в которой детально воссоздан евангельский сюжет о пути Христа к месту распятия. При рассмотрении картины не возникает каких-либо вопросов, так как зритель сразу может сказать о том, что хотел изобразить автор на своем полотне. Тип сюжетной программности, в основу которой заложена лишь идея произведения, может охарактеризовать, например, любой пейзаж или натюрморт. Глядя на живописные полотна, мы понимаем основную идею, которая, в зависимости от желания автора, может быть видимой и невидимой и нести в себе своего рода «многослойность». Такими предстают натюрморты Я. Де Хема,

в которых можно увидеть не только идею эстетического наслаждения жизнью, но и завуалированные идеи бренности, скоротечности этой самой жизни и, конечно же, смерти. Такой тип, в основе которого лишь заголовок, также встречается и в живописных работах. Тому пример — картина А. Алле «Первое причастие страдающих анемией девушек в снежную пору» (1883): просто белое полотно с названием, написанным прямо на полотне. Трудно себе представить в области живописи такой тип сюжетной программности, в основе которой лежит лишь перечень основных событий и образов, о которых говорил Арановский.

Опираясь на типологию ученого, рассмотрим музыкальные произведения, в основе которых лежат живописные источники. Так, например, пьесу Ф. Листа «Обручение» из цикла «Годы странствий» (1838–1849), созданную по известной картине «Обручение девы Марии с Иосифом» Рафаэля, можно отнести к такому типу сюжета, в котором передана лишь основная религиозная, сакральная идея живописного источника; сюжет картины, при этом, передается музыкальными средствами обобщенно. Подробное же изложение сюжета акварели У. Блейка «Злоба» производится в инструментальной пьесе «История при свете Луны» (1988) Д. Смирнова, в которой мы можем видеть не только музыкальные характеристики всех героев (представлены образы Матери, Отца, Дитя и двух Злодеев), но и строение сюжета, которое имеет завязку, развитие, кульминацию и развязку в виду использования инструментального театра. Персонификация, свойственная «Истории при свете Луны» Смирнова, заключена в том, что каждый из персонажей акварели Блейка олицетворен определенным музыкальным инструментом: Отец — альт, Дитя — флейта-пикколо, Мать — скрипка, два Злодея — бас-кларнет и контрабас, Луна — виолончель. При этом, композитором предполагается, что все участники ансамбля будут располагаться на сцене точно также, как они располагаются на акварели Блейка и будут одеты в костюмы тех же цветов (светлые и темные одежды). Смирнов, персонифицируя каждый из образов живописного источника, тем не менее, объединяет их в две противоположные группы — образы положительные и образы отрицательные. Для положительных образов характерны плавные лирические ходы, инструменты среднего и высокого регистра, выразительный мелодизм. Для отрицательных — низкие регистры, резкость, фантастичность. Обеим группам присущи хроматизмы, но выражают они разное: в группе положительных персонажей они изображают палитру любовных чувств, в группе же отрицательных персонажей — фантастику, злобу, нечто таинственное. Все это формирует единую драматургию как сюжетный процесс.

Помимо этого, в музыкознании известна типология Ю. Хохлова, выделяющего в особенностях отношения композиторов к *литературным* источникам картинную музыкальную программность, обобщенно-сюжетную программность и последовательно-сюжетную программность. Говоря о картинной программности, Хохлов подразумевает под ней «образ или комплекс образов действительности, не претерпевающий сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего процесса восприятия» [7, с. 39]. Главными объектами восприятия здесь становятся картины природы и пейзажи. Несмотря на элементы движения, заложенные в них, такие, как, например, облака, плывущие по небу, колышущи-

еся деревья, они не вносят в восприятие ничего нового, поэтому и являются второстепенными. Но сказанное можно отнести и к картинам народных гуляний, битвы и т. д. «Общим, неотъемлемым признаком картины и в этих случаях оказывается, однако, неизменность в каких-то основных, определяющих качествах» [7, с. 41] — отмечает исследователь. Он приводит в пример такие музыкальные произведения, как «Октябрь. Осенняя песня» П. Чайковского из фортепианного цикла «Времена года» (1875), «Грезы» и «Счастье» Р. Шумана из «Детского альбома» (1848) для фортепиано, пьесу «Размышление» П. Чайковского для скрипки и фортепиано (1848), «Сеча при Керженце» из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (1905), «Камаринская» (1848) М. Глинки и другие. Говоря об обобщенно-сюжетной программности, Хохлов определяет ее как более сложный вид программности, в котором «развитие музыкальных образов в общем плане, а иногда и в частностях, отвечает развитию сюжета» [7, с. 53], носителем которого является слово, а не музыка. «Произведения обобщенно-сюжетного типа программности, будучи связаны через программу с тем или иным литературным произведением, не стремятся показать обрисованные в нем события в их последовательности. Они довольствуются характеристикой основных образов литературного произведения и общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих в нем сил» [7, с. 57]. Примером такой программности служит Увертюра из музыки к драме «Эгмонт» (1810) Л. Бетховена. Последовательно-сюжетная программность принадлежит к такому типу программности, при которой «композитор стремится отобразить в музыке не только общее направление событий сюжета, исходную и итоговую ситуации, но и важнейшие промежуточные этапы развития событий, в отдельных случаях — всю последовательность их смены» [7, с. 65]. К этому типу Хохлов относит симфоническую поэму Ф. Листа «Прелюды» (1848–1854), «Фантастическую симфонию» (1830) Г. Берлиоза, симфоническую сюиту Н. Римского-Корсакова «Антар» (1868) и др. Данная классификация трудно применима к музыкальным произведениям, в основе которых лежат живописные источники, так как первый тип Хохлова — картинная музыкальная программность, которая характеризуется такими чертами, как неизменность и статичность, противоречит произведениям композитора Д. Смирнова, в которых есть развитие сюжета, несмотря на то, что в основе музыкального опуса лежит сюжет определенной картины (упомянутая ранее пьеса «История при свете Луны»). То есть то, что характерно для картины (статика и неизменность) Хохлов переносит на музыкальное произведение, а у Смирнова, наоборот, картина приобретает черты музыкального развития, которое приводит к тому, что в музыке изображается то, чего нет на картине. Этот прием и называется досказыванием.

Существует классификация музыкальной программности Л. Казанцевой, которая выглядит следующим образом:

1. обобщенная программность, для которой «характерно самое общее (даже симфоническое) указание внемузыкального компонента на тему музыкального произведения. < ... > В данном случае в музыкальном произведении возможно воплощение отвлеченных понятий, таких как “героическая борьба”, “любовь”,

“порыв к свободе”, “судьба” и т. д.» [8, с. 272]. К данному типу относится такое произведение, как «Сказки» для оркестра Н. Римского-Корсакова;

2. обобщенно-сюжетная программность «занимает промежуточное место между обобщенным воплощением внемузыкального компонента и последовательным развертыванием сюжетной коллизии» [8, с. 273]. К данному типу относятся симфоническая поэма «Ромео и Джульетта» П. Чайковского, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова;

3. сюжетная программность «подразумевает последовательное отображение заявленной темы» [8, с. 273]. К такому типу относятся цикл «Парнас, или Апофеоз Корелли» Ф. Куперена и роман-симфония «Лабиринты» для фортепиано Н. Сидельникова;

4. картинно-описательная программность, «предназначенная для пространно-эпического показа избранной темы. Уместнее всего она в музыкальных портретах (Ф. Куперена, Р. Шумана, Б. Тищенко), музыкальных пейзажах (отнесем сюда фортепианные этюды Ф. Листа “Метель”, “Блуждающие огни”, “Хоровод гномов”, “Шум леса”; “Море” и другие пейзажи К. Дебюсси, “Волшебное озеро” А. Лядова), небольших пьесах, воплощающих психические состояния (многочисленных “снах”, “грезах”, “медитациях”, “предчувствиях” и т. д.) » [8, с. 274].

Применяя данную типологию к интересующим нас музыкальным произведениям, в основе которых лежат живописные источники, можно указать на используемые композиторами как обобщенную программность («Река жизни» для шестнадцати исполнителей, Д. Смирнова), обобщенно-сюжетную программность (симфоническая поэма «Остров мертвых», С. Рахманинова), сюжетную («История при свете Луны» Д. Смирнова), так и картинно-описательную (сюита «Весна» для женского хора и оркестра, К. Дебюсси).

Отметим, что все из представленных выше типологий отчасти могут относиться и к произведениям, в основе которых лежат живописные источники. Конечно, трудно применить полную типологию одного из представленных авторов, но основные типы, которые они предлагают — допустимы. Например, можно выявить произведения с обобщенной или сюжетной программностью, согласно типологии Казанцевой, или сочинения, где используется лишь заголовок, как в указанной типологии Арановского, или опусы, характеризующиеся картинно-музыкальной программностью, которую предлагает Хохлов. Все эти «программности» имеют место быть в произведениях, в основе которых лежат живописные источники.

Однако, учитывая специфику изобразительного искусства, стоит обратить внимание на то, что, во-первых, не так много произведений написано по картинам, во-вторых, — трудно точно определить тип произведения, поскольку изобразительное искусство — это статичный вид искусства и любое развитие сюжета стоит принимать как акт досказывания сюжета, сюжетных линий композитором. Возможно, по этим причинам, типологии персонификации образов в музыкальных сочинениях, имеющих в своей основе именно живописный источник (картину, гравюру, рисунок, акварель и др.), в музыкознании, как отмечалось в начале статьи, *не существует*. Представляется возможным предложить такую типологию, которая, возможно, станет универсальной для музыкознания, даст возможность понять концепции произведений указанного композитора.

Итак, музыкальное произведение, связанное с живописным источником, в самом общем плане может иметь следующие два способа воплощения сюжета:

1. музыкальное произведение, в котором сюжет *воссоздается полностью* и последовательно с характеристикой всех персонажей (тут, как раз стоит говорить о досказывании композитором сюжета живописного источника, с максимальной *персонификацией* образов этого источника);

2. музыкальное произведение, в котором представлена *обобщенная трактовка сюжета* живописного источника, общее настроение, без какой-либо конкретизации и каких-либо изменений.

Рассматривая *произведение, в основе которого лежит полное воплощение сюжета*, мы не можем не взять в качестве объекта анализа процесс, поскольку в нем обязательным является наличие завязки, развития, кульминации и развязки какого-либо *конфликта*, то есть сюжет, представляющий последовательную смену состояний и стадий развития, ярко выявленную последовательную драматургию, представленную на картине. Если понять сюжет литературы просто, так как в основе лежит слово, и самое логичное, что необходимо сделать — это прочитать, музыка прибегает к помощи слова, чтобы быть более понятной и демократичной, то в изобразительном искусстве (здесь возможна параллель с танцем) не все так просто, так как работают совершенно иные законы, для которых важно обладать знаниями символов и значений. А это значит, что музыка, в основе которой лежит живописный источник, становится еще сложнее, так как здесь слушателю и композитору нужно учитывать не только музыкальный язык, но и живописный. Поэтому композиторы часто прибегают к досказыванию картины, придавая ей динамический аспект, как в литературе, со своей системой событий, представленной в определенной последовательности. Живопись, таким образом, оживает посредством музыки и воображения композитора, который может рассказать целую «историю» картины или изобразить средствами музыки сюжет в достаточно обобщенной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров В. О. «В песчинке мир найти сумей» (интервью, комментарии и примечания В. Петрова) // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 34–39.
2. Голованева А. С. Синтез искусств в XX веке: живопись и музыка // Musicus. 2015. № 1. С. 52–55.
3. Словарь иностранных слов / Гл. ред. Ф. Н. Петрова. М.: Русский язык, 1979. 624 с.
4. Красовский Е. В. Типы сюжетов // URL: http://www.a4format.ru/pdf_files_slovari/4b8bd0c6.pdf (дата обращения: 1.11.15)
5. Синьяк П. Сюжет в живописи // URL: http://artbazar.com.ua/pub/pub_04.php (дата обращения: 12.12.2015).
6. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? М.: Музгиз, 1962. 117 с.
7. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
8. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие для музыкальных вузов. Астрахань: «Издательско-полиграфический комплекс “Волга”», 2009. 368 с.