

П. К. Корнев

## Музыка и музыкальность в живописи Г. Климта

Проблема взаимовлияний музыки и живописи исследована на основе изучения «Бетховенского фриза», пейзажей и трактовки женских образов в творчестве Густава Климта и композиторов рубежа XIX–XX в., изучена интерпретация идеи Всеобъемлющего Произведения Искусства, которая лежала в основе эстетических поисков направления «югендстиль». Лидер «сецессиона» австрийский художник Г. Климт посвятил ряд своих работ музыкальной тематике. Сделана попытка объединить монументальные росписи, сюжетные полотна и пейзажи художника с музыкой Клода Дебюсси. Доказано стилистическое, эстетическое и концептуальное единство подходов в живописи и музыке данного периода, проанализированы тематические, сюжетные, композиционно-ритмические и колористические переключки произведений визуальных и аудиальных искусств.

Ключевые слова: сецессион, Бетховенский фриз, импрессионизм в искусстве, символизм в живописи, синестезия, синергетика, синтез искусств, взаимодействие звука и цвета, композиция в живописи, композиция в музыке

Petr K. Kornev

## Music and musicality in G. Klimt's painting

The problem of the interaction of music and painting is analysed basing on the study of «Beethoven frieze», landscapes and interpretations of female images in the works of Gustav Klimt and composers of the turn of XIX–XX centuries, interpretation of the idea of a comprehensive «works of Art», which was the basis of the aesthetic searches in the field of «Jugendstil» is also studied. The leader of the «secession» the Austrian artist G. Klimt has devoted a number of his works musical theme. In an attempt to combine monumental and narrative easel paintings and landscapes of the artist with the music of Claude Debussy. Stylistic, aesthetic and conceptual unity of approaches in painting and music of this period is proved, analyzed for theme, plot, composition, rhythmic and coloristic roll-call of works by visual and auditory arts.

Keywords: secession, Beethoven frieze, impressionism in art, symbolistic painting, synesthesia, synergy, synthesis of arts, interaction of sound and colour, composition in painting, composition in music

Идея синтеза искусств, вопрос взаимодействия визуальных и аудиальных творческих практик занимают особое место в художественной культуре начала XX столетия, символизм воспринимает диалог искусств как ключевой образ, выражающий саму суть мировосприятия эпохи. Густав Климт музыкален в каждом своем полотне, мастер, как никакой другой художник своей эпохи добился выразительности звука в цвете, подтверждением чему служит его «Бетховенский фриз», изначально созданный как визуальный комментарий к музыкальным произведениям прославленного композитора.

Цель настоящего исследования – анализ амбивалентной сущности гармоничного взаимодействия живописи Г. Климта с музыкой, с одной стороны, как в непосредственно музыкально-тематических полотнах (прямая связь), так и, с другой – раскрыть связь мира звуков с его пейзажами и некоторыми женскими образами (косвенная связь). Гипотеза данного исследования состоит в попытке параллельного компаративного анализа различных видов искусств, учиты-

вая изначальную программную связь полотен художника с музыкой, в постижении «звучания» полотен Климта.

Виртуозное владение гармонией красок, ритмичкой орнаментов роднит живопись художника с импрессионистскими пьесами. Научная новизна исследования состоит в анализе связи живописи Г. Климта с темой музыки. Из некоторых работ близких к данной проблематике, можно отметить статью А. Гениса и С. Волкова 2012 г. в американском журнале «Чайка» («Seagull Magazine») «Вена в Нью-Йорке: Густав Климт и Фриц Крейслер»<sup>1</sup> о близости новаторства и декаденства великих австрийцев-современников. В 2015 г. в Москве в серии концертов «Густав Климт в музеях мира» иллюстрацией к творчеству австрийского живописца звучали произведения его современников Э. Шоссона и Р. Штрауса. В ряде отечественных изданий упоминается о работах художника «Музыка I», «Музыка II», Бетховенский фриз (в том числе книге «Густав Климт» М. Кини<sup>2</sup> 1991 г.) без углубления взаимосвязи с музыкой как видом искусства.

Методологической основой представленного исследования является комплексный подход на базе образно-стилистического и сравнительного анализа произведений живописи и музыки в контексте художественной жизни эпохи и «картины мира» круга символистов.

Идея синтеза приемов музыки, живописи и литературы пронизывает все творческие практики символизма рубежа XIX–XX в. Внимательное изучение художественной жизни эпохи невольно порождает вопросы, как звуки музыкальных произведений превращаются в краски на полотнах, как изображение обретает звучание и так ли неподвижны сами изображения.

Синестезия, лежащая в основе рецепции диалога колорита и звука, утверждает: все звуки имеют цвет, высота звука определяет его насыщенность и интенсивность. Тесную связь живописи и музыки отмечал Василий Кандинский: «Краска – это клавиша. Душа представляет собой пианино со множеством струн. Художник – это рука, которая играет на струнах»<sup>3</sup>. О близости музыки и живописи писал и Эрик Сати, эксцентричный французский композитор и пианист, один из реформаторов европейской музыки первой четверти XX столетия: «Но почему бы для написания пьес не воспользоваться такими же изобразительными средствами, которые мы уже давно видим у Клода Моне, Сезанна, Тулуз-Лотрека и прочих? Почему бы не перенести эти средства на музыку? Не это ли есть настоящая выразительность?»<sup>4</sup>.

Современник Климта, художник и писатель Альфред Кубин (1877–1959) так описывает чувство, навеянное прослушиванием музыки: «Вечером вошел в концертный зал; я хотел найти безразличное и шумное окружение... Как только маленький оркестр начал играть, я почувствовал, что все вокруг стало ясным и четким... Внезапно возник поток черно-белых картин... и то, что смог запомнить из этих следующих друг за другом образов, с поразительной легкостью, несколькими штрихами и линиями зарисовал в блокноте»<sup>5</sup>.

Гармоничное взаимодействие и эмоциональное равновесие музыки и красок было идейно близко художникам и композиторам эпохи, в том числе и творчеству Густава Климта (1862–1918), лидера Венского сецессиона. Основная концепция «югендстиля» – идея «всеобъемлющего произведения искусства». Она вдохновляла и композиторов, и живописцев. Так, Г. Малер ввел в практику идею современного музыкального театра, объединив музыку и сценографию, он создал синтетическое произведение. Другой венский композитор и художник А. Шенберг работал с представителями «Сецес-

сиона» и был сторонником тесной взаимосвязи искусств.

Несомненно, тема музыки легла в основу многих работ Климта. В 1890 г. он пишет «Портрет пианиста и педагога Йозефа Пембауэра» (Тирольский государственный музей Фердинанда) – золотая лира указывает на страсть персонажа к музыке, подчеркивая знакомство живописца с современным английским искусством. О таком оформлении писала Дора Хитц в статье «Искусство и художники» в венском журнале «Ver Sacrum», что художник «заставляет хорошо настроенные струны звучать в резонанс... Священные ноты изливаются. Это конечная цель искусства... использующего все средства, вплоть до символов, арабесок и виньеток... Хорошо выбранной заставкой он (художник. – П. К.) может взять нужный начальный аккорд, мажорный или минорный...»<sup>6</sup>.

Трансформация образного языка и художественной манеры отражена в картине «Музыка II» (1895, Новая Пинакотека, Мюнхен), где господствуют характерные для Г. Климта и его современников античные мотивы. Изображение играющей на лире девушки сочетается приметы Древней Греции и XIX в., она словно связывает прошлое и будущее вечной музыкой. Парящие в пространстве формы-шары воспринимаются как материализация звуков, как ноты, которыми наполнено пространство, их изображение придает картине осязаемый ритм. Приглушенный колорит акцентирует гармонию и изящество. В «Музыке II» (1898, уничтожена в 1945 г.) сохраняются античные реминисценции, но образ героини меняется, в окружении музыкальных инструментов предстает загадочная женщина с мистически-пленяющим взглядом, одна из первых роковых красавиц Климта.

На картине «Шуберт у рояля» (1896, уничтожена в 1945 г.) Климт стремится не только к портретному сходству, но и к отражению образа композитора эпохи музыкального романтизма, выразившего в своем творчестве «радости и скорби жизни»<sup>7</sup>. О картине «Шуберт у рояля» С. Парч пишет, что это «одно из немногих изображений, где Климт пытался работать в импрессионистическом стиле... композитор сидит у рояля в окружении поющих женщин. Свеча на рояле не освещает всю комнату как на эскизе, она менее реалистична и делает всю сцену фантастической... изображения женщин... слегка расплывчаты и напоминают персонажи неоимпрессионистических картин»<sup>8</sup>.

Свою самую крупную «музыкальную» работу Климт создал в период расцвета объединения художников «Венский Сецессион», созданного в 1897 г. Идею Всеобъемлющего Произведения

Искусств он воплотил в «Бетховенском фризе». Движимый той же идеей Г. Малер дирижировал 9-й симфонией Бетховена на открытии Четырнадцатой выставки Сецессиона, посвященной 75-летию со дня смерти Людвиг ван Бетховена, в 1902 г. Для Г. Климта и художников «Сецессиона» Бетховен являлся воплощением гения, созвучная духу времени музыка Бетховена переживала второе рождение. Вдохновленному 9-й симфонией Климту удалось перенести ее мощь и размах в монументальный и масштабный «Бетховенский фриз», созданный именно для этой выставки и названный «Тоска по счастью». Скульптура композитора в образе божества (скульптор Макс Клинггер) была смысловым и композиционным центром помещения с фризом Климта.

Бетховен соединил человеческий голос с оркестровой музыкой в 9-й («Хоральной») симфонии, оп. 125, заключительный хор звучит на слова оды «К радости» Ф. Шиллера (1823). Эта музыка, казалось, воплощала новые художественные идеи, Бетховенский фриз создавался как часть целого и оказался образцом воплощения главной эстетической идеи югендстиля. Фриз стал гранью, обозначившей переход Климта к новому «линейному стилю», к тому остроумному графическому началу в живописи, которое характеризует метод работы мастера 1900-х гг., ориентированный на ощущение нематериальности. Сочетание обычных красок с золотой, серебряной, перламутром, фрагментами зеркальной поверхности, бижутерией из шлифованного стекла придавало фризу ощущение богатства и еще сильнее подчеркивало господство линии. По мнению С. Парч, «„Бетховенский фриз“ был не только важным этапом в эволюции Климта как художника, но также великолепным примером воплощения идеи всеобъемлющего произведения искусства, служившей столь важной составляющей теории югендстиля»<sup>9</sup>.

Климт интерпретировал бетховенские темы, используя язык живописи, художнику удалось создать образы парящей «тоски по счастью» и мотив изящной поэзии, и сцену заключительного хора ангелов, и объятия пары, необычайно совпадающие со звучащей музыкой, которая от нежной через кульминацию становится сильной и страстной с повторяющимся напевом «поцелуя всему миру». С. Парч отмечает: «Климт уловил... плавный подъем к высшей точке своими фигурами, выбором цветов и щедрым использованием золота в конце. Ему удалось визуализировать музыку, превратив звуки в образы и цвета, а темы – в картины»<sup>10</sup>.

Нечто неуловимое объединяет нескольких героинь картин Климта – золотоволосую

красавицу «Водяных змей I» (1904–1907, Австрийская галерея, Вена); отрешенных блондинок, уносимых рекой, на ранней работе «Водное течение» (1898, галерея Сент-Этьенн, Нью-Йорк) и обнаженную Еву с желто-золотистыми волосами и чуть намеченной улыбкой из незаконченной «Адам и Ева» (1917–1918, Галерея Бельведер, Вена). Эти персонажи ассоциируются с прелюдом Дебюсси «Девушка с волосами цвета льна» («La Fille aux Cheveux de Lin») из первой тетради (1909–1910). Пьеса написана в размере вальса (3/4), что придает ей возвышенную легкость, скольжение нежного напева ассоциируется с гибкими телами героинь, витиеватая мелодия то опускается, то поднимается, меняя регистр звучания, рисуя нам прекрасных женщин, плывущих в воде, парящих в воздухе, неосязаемых и находящихся в движении. Короткие фразы (на фортепиано, в правой руке) не обрываются, а находят усложненное продолжение в аккомпанементе (в левой руке), ассоциируются с длинными прядями волос, обвивающих героинь. Ю. Кремлев в фундаментальном историко-искусствоведческом исследовании характеризует эту пьесу следующим образом: «Эта прелюдия – очень яркий образец свободной импровизационности в творчестве Дебюсси. Музыка ее течет поразительно непринужденно – и ритмически, и мелодически, и гармонически, словно играя пластикой возникающих форм. Она то мечтательна, то восторженна, то сдержанна до шепота»<sup>11</sup>.

В полотнах и музыке рубежа веков, воссоздающих образы природы, много света и воздуха. Новизна импрессионизма в музыке подчеркивается разнообразием ладов, а художники отдают предпочтение палитре чистых цветов. Ведущей темой становится пейзаж. В музыке К. Дебюсси и пейзажах Г. Климта запечатлена свежесть и неповторимость окружающего мира, контрасты жизни и смерти, работы характеризуются своей камерностью, небольшие фортепианные (оркестровые) пьесы составляют гармоничный «дуэт» с пейзажами. О пейзажах с водой историк Кристиан М. Небах писал, что «в этих пейзажах скрыты глубокие переживания... В своих пейзажах Климт стремился передать сущность, находящуюся за оптической реальностью. Вода в них была жизненно важна, как женщина, вынашивающая всякую жизнь»<sup>12</sup>. С одной стороны, несомненная близость пейзажного творчества Климта с импрессионизмом К. Дебюсси, с другой – эстетические принципы и художественные приемы живописцев распространились на творчество

К. Дебюсси, в его музыке ощутимы и мимолетные впечатления, и тончайшие оттенки человеческих эмоций.

В пейзажах Г. Климт достигает «музыкальности» многослойным нанесением коротких мазков, которые, подобно отдельным нотам, объединяются в приглушенное звучание, создающее картину поля, леса: «После дождя» (1899, Австрийская галерея, Вена); «Березовый лес I» (1902, Галерея современного искусства, Дрезден) или поверхности озерной глади («Остров на Аттерзее» (1901, галерея Сент-Этьенн, Нью-Йорк); «Замок Каммер на озере Аттерзее I» (1908, Национальная галерея, Прага). К необыкновенно «звучащим» работам Климта относится «Остров на Аттерзее».

Известно о влиянии французских импрессионистов на манеру Климта, виды озера Аттерзее, разнесенные по датам и настроению, переключаются с «Руанскими соборами» и «Лондонскими парламентами» К. Моне. И хотя этот ранний пейзаж написан под влиянием картин Моне, Климт объединяет здесь черты и приемы, характерные и для импрессионизма, и для модерна. Это один из немногих пейзажей, где горизонт широко открыт для зрителя, и всю картину занимает чуть колеблющаяся поверхность нескончаемого озера. Художник, используя прием точечного нанесения мазка в традициях пуантилизма, четырьмя основными цветами серым, лазурным, голубым и белым и их оттенками – показывает непрерывность движения воды, почти безветрие, ощущение комфортности, созерцательного настроения. С этим пейзажем удивительно сочетается импрессионистское настроение расслабленности прелюда из первой тетради «Образов» К. Дебюсси – «Отражения в воде» (1905 г.).

Картина Г. Климта «Розовые кусты под деревьями» (1905, Музей д'Орсэ, Париж) вся заполнена сотнями зеленых, желтых, сиреневых мазков, рисующих очертания крон, розовые кусты и необычайно свежую траву, будто бы только политую дождем. Этой картине «вторит» фортепианный «Эстамп» «Сады под дождем» («Jardins sous la pluie» К. Дебюсси из «Estampes, L 100», 1903). Пьеса начинается в быстром темпе, пассажи в среднем регистре насыщены постоянной ритмикой, но им противостоят отрывистые «звуки струящегося дождя» в верхнем регистре. Звучание пьесы вначале быстрое, интенсивное к финалу затихает, темп замедляется, и пьеса заканчивается радостно, торжествующе. Летний дождь прошел, и перед нами картина посвежевшего сада. По мнению И. В. Нестьева, «во многих образцах музыкального импрессионизма проступает восторженно-гедонистическое отно-

шение к жизни, что роднит их с живописью импрессионистов. Искусство для них – сфера наслаждения, любования красотой колорита, сверканием светлых безмятежных тонов. При этом избегаются острые конфликты, глубокие социальные противоречия»<sup>13</sup>. Б. Ионин считает, что «в творчестве художников и композиторов-импрессионистов обнаруживается родственная тематика: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж»<sup>14</sup>. Далее исследователь отмечает, что «больше всего живописный импрессионизм повлиял на музыку в области средств выразительности. Так же как и в живописи, поиски Дебюсси и Равеля были направлены на расширение круга выразительных средств, необходимых для воплощения новых образов, и в первую очередь на максимальное обогащение красочно-колористической стороны музыки»<sup>15</sup>. Возможности музыки оказались созвучными живописи, может быть, никогда еще эти два искусства не были так близки.

Орнаментализм и декоративность искусства начала XX в., характерные для Климта, сочетаются с ритмикой рисунка. Ритм в музыке – так же один из важнейших параметров произведения, пьесы; ритм объединял живопись и музыку. «Березовый лес II» (1903, Австрийская галерея, Вена) – мощные стволы деревьев поднимаются от земли, покрытой листвой, смерть листвы внизу и жизнь обнаженных деревьев противопоставлены. Пейзажу созвучен прелюд К. Дебюсси «Мертвые листья» («Feuilles Mortes») из второй тетради (1911–1913). Приведем анализ этой пьесы музыковеда Ю. Кремлева: «Тонкие звуковые намеки, по-видимому, присутствуют. Так, например, Ожье де Лессепс слышал в музыке этой прелюдии вздохи ветра, отголоски труб и рогов, звуки сельской флейты. М. Лонг проводила параллель между этой прелюдией и „Осенней песней“ Верлена. Однако образные намеки „Мертвых листьев“ смутны и неопределенны, они допускают множество толкований. Некоторые детали этой пьесы хочется отметить особо. В тактах 6–14 выделяется наслаение двух секунд, типичное для гармонических осложнений позднего Дебюсси (аккордовые „пятна“). В такте 15 один из довольно частых у позднего Дебюсси случаев применения любимого Равелем аккорда из двух малых терций и чистой кварты. В тактах 19 и последующих – характерные для позднего Дебюсси глухие, похожие на шорохи звуки басового регистра (вспомним аналогичные эффекты в „Св. Себастьяне“) – словно мрачные тени грустных и тревожных эмоций. В тактах 31–36 показательны параллельные со-

поставления мажорных и минорных трезвучий как „бликов“ звуковых красок. В последних трех тактах прелюдии Дебюсси, видимо, намеренно цитирует нисходящую попевку из похоронного марша Шопена»<sup>16</sup>.

В пейзажах, занимающих в творчестве Климта почти четверть от всех работ, художник очень близок к неоимпрессионизму и пуантилизму. С. Парч указывает, что «в своей пейзажной живописи Климт был очень близок к неоимпрессионизму и пуантилизму»<sup>17</sup>, ссылаясь на высказывание Людвиг Хевези, который «называл пуантилистскую манеру Климта „пятнистостью форели“»<sup>18</sup>. «Аккордовые пятна» Дебюсси, на наш взгляд, созвучны «пятнистости форели» в живописи Климта. Сегодня его пейзажи признаны лучшей частью его творчества. Связанность мелких мазков, штрихов, распределение цвета создавало пейзаж, отражающий на холсте впечатление художника. Точно так же, звук за звуком, музыкальные «струи» по волшебному капризу композитора «сливались» в пьесу-впечатление. «Климт обращался к пейзажной живописи... ища единения в природе и находя там более сильный отклик „тоске по счастью“, чем в большом городе», – пишет С. Парч<sup>19</sup>. Далее С. Парч приводит «короткий текст, написанный им (Климтом. – П. К.) самим, но без даты: „... Я художник, рисующий с утра до вечера ... Каждому, кто хочет узнать обо мне как о художнике... следует внимательно рассматривать мои картины и стремиться узнать из них, кто я и чего хочу“»<sup>20</sup>.

Музыка и музыкальность в рамках проблем диалога искусств становятся доминирующим аспектом взаимодействия звука и цвета, композиции и ритма, силуэтного решения и принципов распределения акцентов. Со времен Лессинга вопрос специфических средств художественной выразительности и принципов их сосуществования становится базовым в развитии теории искусства эпохи романтизма, у символистов и импрессионистов. В своем творчестве Г. Климт и К. Дебюсси, воспроизводя картины природы, используя чистые краски и звуки, оказались близки в передаче видимых и слышимых образов, ощущений, настроений. Живописец Климт был убежден, что музыкальное искусство напрямую соотносимо

с изобразительным, обладая характерными принципами эмоционального воздействия на аудиторию. Как лидер «Сецессиона» Г. Климт всецело поддерживал идею «Всеобъемлющего Произведения Искусства», заключающуюся в гармоничном равновесии музыки, красок и поэзии. Решение проблемы синтеза искусств в контексте творчества мастеров рубежа столетий формирует особенный своеобразный и оригинальный язык эпохи. В одной из основных музыкальных работ «Бетховенском фризе» Г. Климту удалось невозможное, а именно, воплотить звук в цвет.

### Примечания

<sup>1</sup> Генис А., Волков С. Вена в Нью-Йорке: Густав Климт и Фриц Крейслер // Чайка. 2012. 1 сент., № 17 (220). URL: <https://chayka.org> (дата обращения: 30.06.2017).

<sup>2</sup> Кини М. Густав Климт. М.: Искусство, 1991.

<sup>3</sup> Культурное наследие человечества: литература, музыка, искусство / отв. ред. Е. Зуевская. М.: Контэнт, 2012. С. 69.

<sup>4</sup> Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр средней музыки: Лики России, 2010. С. 510.

<sup>5</sup> Цит. по: Парч С. Климт: жизнь и творчество / пер. с англ. Б. Кораблев. М.: Магма, 2012. С. 36.

<sup>6</sup> Там же. С. 40.

<sup>7</sup> Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Совет. энцикл., 1991. С. 646–647.

<sup>8</sup> Парч С. Указ. соч. С. 84.

<sup>9</sup> Парч С. Указ. соч. С. 161.

<sup>10</sup> Там же. С. 157.

<sup>11</sup> Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. С. 618.

<sup>12</sup> Цит. по: Парч С. Указ. соч. С. 285.

<sup>13</sup> Нестьев И. В. Импрессионизм // Belcanto.ru: сайт / проект И. Федорова. 2002–2016. URL: <http://belcanto.ru> (дата обращения: 01.08.2017).

<sup>14</sup> Ионин Б. Французский музыкальный импрессионизм // Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Кремлев Ю. Дебюсси. Двадцать четыре прелюдии // Belcanto.ru: сайт / проект И. Федорова. 2002–2016. URL: <http://belcanto.ru> (дата обращения: 01.08.2017).

<sup>17</sup> Цит. по: Парч С. Указ. соч. С. 281.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же. С. 290.

<sup>20</sup> Там же. С. 302.