

**ПОЛИФОНΙΑ ОБРАЗОВ ЖИВОПИСИ И МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ В
ТВОРЧЕСТВЕ М.К. ЧЮРЛЁНИСА
POLYPHONY IMAGES OF PAINTING AND MUSICAL IMAGES IN THE WORKS OF
M.K. CHYURLENIS**

**ВЕТРОВА ИРЭНА БОРИСОВНА¹
VETROVA IRENA BORISOVNA
ЗАЦЕПИНА МАРИЯ БОРИСОВНА²
ZATSEPINA MARIYA BORISOVNA**

¹⁻² доктор педагогических наук, профессор кафедры начального образования и педагогических технологий МГГУ им. М.А. Шолохова
doctor of pedagogical sciences, professor of elementary education and pedagogical technologies MGGU them. M.A. Sholokhov

Ключевые слова: творчество, полифония искусств, композиция, колорит, антропоморфные сюжеты, ассоциации, мировоззрение, пространство, форма и содержание, художественно-образное мышление.

Key words: creativity, polyphony of arts, composition, use of colour, anthropomorphic scene, associations, ideology, space, shape, contents, artistic creative thinking.

Аннотация: В настоящей статье рассматриваются вопросы, связанные с художественным наследием М.К. Чюрлёниса и явлением полифонии искусств. Полифония различных видов искусств отражает оригинальное и уникальное мировоззрение М.К. Чюрлёниса. Авторы статьи поднимают вопрос о важности применения творческих идей М.К. Чюрлёниса в современном художественном образовании. Внедрение методов работы этого художника может способствовать повышению качества образования в области художественной педагогики. Творческие идеи М.К. Чюрлёниса отличаются универсальностью и в то же время доступны для всех.

Abstract: This paper examines the M.K. Čiurlionis' artistic legacy and particularly relates to the phenomenon of art polyphony. The polyphony of different kinds of art reflects Čiurlionis' original and unique worldview. The authors discuss the use and importance of Čiurlionis' creative ideas in modern Art education. M.K. Čiurlionis' universal methods can improve the quality of teaching in modern Art education sphere. M.K. Čiurlionis' creative ideas are universal and acceptable for the global population.

Педагогика художественно-творческого развития личности ребенка и воспитания культуры дошкольника включает много других образовательных блоков, обеспечивающих формирование универсальных, общеобразовательных и профессиональных компетенций. На занятиях в рамках общекультурных компетенций мы знакомим магистров с творчеством музыкантов, художников, артистов и профессионалов, у которых деятельность связана не только с музыкальным, но и изобразительным искусством. Одним из таких представителей является М.К. Чюрлёнис. Как правило, лекции по его творчеству читают два педагога. В данной статье мы приводим пример одной из таких лекций, где один преподаватель говорит о художественных образах в произведениях Чюрлёниса, а другой – о музыкальных. При этом его биография излагается через средства презентации.

В истории искусств нередки факты, когда в мировосприятии того или иного творца настолько глубоко проникает творческая идея, что для ее воплощения становится недостаточно пределов одного вида искусств. Тогда в полифоническом звучании и преобразовании этой идеи в различные виды искусств она получает наибольшее

раскрытие.

Показательно в этом отношении творчество М.К. Чюрлёниса, мировоззрение которого развивалось и отражалось в художественном, музыкальном, поэтическом и философском творчестве, образуя различные, но взаимосвязанные направления деятельности. Его становление как живописца началось в годы учебы в Варшавском музыкальном институте (1875 – 1911). Приезжая на каникулы в Друскиненкай, он зарисовывает окрестные пейзажи, деревья, костелы, реку Неман. В тот период жизни стремился лишь достижения сходства с тем, что видел и любил. И уже в этих первых рисунках и акварелях отчетливо различима удивительная особенность видения им природы (в контуре облака, силуэте дерева, очертаниях холма) - ему видятся антропоморфные черты, что придает его работам сказочную, поэтичную метафоричность и свидетельствует о богатейшем воображении, даре образного видения. Эти рисунки и нашли тематическое отражение в его первой симфонической поэме «В лесу» (1901), служа своеобразными эскизами для разработки музыкальных тем, пронизывающих это произведение: «голосов ветра», «шепота сосен» и т.д.

Осенью 1901 года Чюрлёнис отправляется в Германию и поступает в Лейпцигскую консерваторию для продолжения музыкального образования. Из писем, датированных декабрем 1901г., следует, что именно в это время он начал испытывать свои силы в живописи маслом. Мир ритмов и звуков уже не может вполне удовлетворить его творческое стремление к познанию. После окончания консерватории, остро ощущая недостаток профессиональных навыков в области изобразительного искусства, Чюрлёнис начинает посещать частную варшавскую школу живописи и художественных ремесел. А в марте 1904г. становится учеником варшавской Школы изящных искусств, основанной Казимиром Стабровским хорошо известного в кругах варшавских интеллектуалов. За годы учебы (1904-1906) Чюрленис сближается с ним и знакомится с его теософскими и оккультными идеями. Известно также о контактах Стабровского с краковской художественной группой «Sztuka» («Искусство»), которая была связана с возглавляемой Р. Штайнером теософской группой в Мюнхене. Эти обстоятельства позволяют предположить, что именно Стабровский пробудил у Чюрлениса интерес к теософии. Тем более, что именно в это время выходит в свет первый духовно-научный труд немецкого философа Рудольфа Штайнера «Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека» [1].

Штайнер стремится превратить теософию в экспериментальную науку, ставящую целью раскрытие тайных сил человека с помощью системы особых упражнений, главным образом медитации. Его духовная наука претендовала на соединение немецкой

классической идеалистической философии и естественнонаучных идей нового времени с различными религиозными доктринами древности и средневековья (античные культы, христианство, восточные религии), подчас истолкованные в духе оккультизма.

Вскоре после выхода в свет «Теософии» Штайнера существенно меняется характер антропоморфных сюжетов в живописи Чюрлениса. Так, в знаменитом «Покое» и картине «День» из цикла «Сутки» колористическое решение пейзажа, как и построение самого живописного пространства вполне традиционны. В картинах же «Мысль» и «Истина», написанных несколько позже, обращают на себя внимание некоторые особенности колорита и композиционного решения: исчезает, какой бы-то ни было пейзажный фон, а действие переносится в некое запредельное пространство, мало, чем схожее с привычными земными условиями. Внимание художника концентрируется теперь не на передаче состояния очеловеченной природы, а на живописном воплощении мыслительных процессов.

Интересно сопоставить необычный колорит в картине «Мысль» с главой «О мыслеформах и о человеческой ауре» из «Теософии» Штайнера, в которой говорится, что «если способность к самопожертвованию вырастает до сильной воли, выражающейся в деятельном служении миру, тогда синее просветляется до светло-фиолетового» (2). Штайнер утверждает также: «Все, что указывает на духовную активность, имеет скорее вид лучей, распространяющихся изнутри». Еще одно свидетельство космизма «Мысли», ее «деятельного служения миру» – едва заметные отблески бледно-фиолетового сияния, которые можно заметить на поверхности планетарной сферы. Сияющий нимб читается как символ познавательной мощи человеческого интеллекта, который озаряет и конструирует окружающий мир. Колористически «Истина» разработана намного основательнее, чем «Мысль». Картина построена на многократных плавных переходах от оранжево-желтых тонов в ее центре, до сине-зеленых, оживленных бледно-розовыми и ярко-желтыми бликами на лице Истины вокруг свечи и по ее краям. Образ времени передан в изображении вибрирующей метафизической бесконечности, где неровный свет от свечи воспринимается как молниеносное озарение, могущее внезапно исчезнуть, а также – в неудержимом полете крылатых существ, стремящихся к манящему, но губительному пламени, напоминающему о «вечном миге». В рассматриваемом произведении выступающую из темноты фигуру со свечой в руке также окружает сияние, исходящее явно не от свечи, но присутствующее помимо него и образующее ореол с редкими, едва заметными сполохами красно-коричневого цвета. Все эти особенности передают ощущение максимальной сосредоточенности, самоуглубления условий, необходимых для образования «очей души», органов сверхчувственного восприятия,

позволяющих увидеть в человеке не только телесное начало, но и подобно облаку окружающую его духовную оболочку – «ауру». В «Истине» передано состояние человека, пребывающего в спокойном, сосредоточенном и вдумчивом настроении, когда в ауре «коричневые и красноватые тона отступают и проявляются различные оттенки зеленого», действующие успокоительно. По Штайнеру человек обитает одновременно в трех мирах: физическом, душевном и духовном, причем обитатели двух последних миров взаимодействуют по внутренне обусловленным пространственно-временным законам, в отличие от объектов мира физического, в котором, в частности царит закон «удара», т.е. внешне обусловленных взаимодействий. Наиболее ярко законы физического, душевного и духовного миров проявляются в «Искрах» и «Аллегро» серии «Соната звезд». Однако ни в одной из этих картин нет полной штайнеровской триады; тогда как в «Искрах» сосуществуют реалии душевного и физического мира, в «Аллегро» – физического и духовного.

В связи с подъемом национального самосознания, захватившим художника с 1904 г., в его творчестве 1907–1909 годов начинают преобладать национально-фольклорные мотивы. Однако не исключено, что теософские представления помимо цветного видения при восприятии музыки, привели его к так называемой музыкальной живописи, то есть к «Сонатам», «Прелюдам» и «Фугам» [1]. Это предположение подтверждается высказываниями Штайнера о том, что, как только «ясновидящий» поднимается из страны душ в страну духов, воспринимаемые им прообразы становятся также и звучащими. Это «звучание есть чисто духовное явление» [2]. Оно должно быть представлено без всякой мысли о физическом звуке. Наблюдатель чувствует себя как бы в море звуков. И в этих звуках, в этом духовном звучании находят свое выражение существа духовного мира. Многие зрительно-слуховые образы в картинах Чюрлёниса связаны с этой «немой» духовной музыкой. В «Финале» Сонаты солнца она ассоциируется с образом умолкнувшего колокола. В свою очередь паутина ассоциируется с солнечными лучами, а паук в центре паутины – с солнцем.

Признаки теософских воззрений можно заметить и в «Аллегро» Сонаты звезд (1908). Это, пожалуй, самая «подвижная» композиция Чюрлёниса, в которой все действительно находится в непрерывном творческом становлении - пространства, физические тела, само время, вся последовательность явлений.

В «Аллегро» прозрачная лента небес отделяет «воды внизу» от «вод наверху», вмещающих все едва различимые мыслимые цвета и прообразы зарождающегося мира. Слои тусклых оттенков пронизывают друг друга и порождают ощущение несопоставимости космических миров. Звезды увлекаются одна за другой в

бесконечность, порождаемую крылатой фигурой – символом Святого Духа, а планеты вращаются рассогласованно. В изначальном хаосе движение по спирали преобразует нитевидную бездну в заостренные конусы, в «воронки», которых становится все больше и больше по мере приближения к верхней части картины, и хаос уже несет в себе принципы исчисления и симметрии, он становится ритмичным благодаря «измеряющим» его вертикальным линиям.

Чюрленис создает ряд картин, в которых обращается к другим, зрительно более узнаваемым, но почти столь же фантастическим образам. Таковы «Молнии» (1909), «Рай» (1909), «Сказка о замке» (1909), «Рекс» (1909). В этих произведениях его «очи души» прозревают уже не такие элементы построений Штайнера, как человеческая аура или душевные и духовные существа, но воспринимают обобщенные космически – легендарные образы. В перечисленных картинах при всем совершенстве и разработанности колорита акцент сделан на пространственном построении композиции. Они производят впечатление необычайной глубины, и в то же время – предельной близости изображения к срезу картины. Особого внимания заслуживает «Рекс». В нем обратимость достигает космических масштабов: облака и скалы одного пространственного плана превращаются в реки, моря и континенты – последующего. Четкая граница между полусферическими планами отсутствует. Планетарная сфера в нижней части картины разделена надвое условной горизонтальной линией, и не ясно, что видно под ней – отражение в водах северного полушария планеты или же ее нижняя часть покоится на них. Тень, отбрасываемая светильником от «светлого» Рекса, «образует» Рекса сумеречного, создавая ощущение «парения композиционного центра и относительности, условности представлений о «водах внизу». Таким образом, «Рекс», казалось бы, строгий, симметричный, неподвижный, на самом деле, лишен композиционного центра, а с ним – и четкой системы координат, находясь в постоянном скрытом перемещении и становлении космических масс и объемов. Эта двойственность зрительного впечатления, возможно, объясняется не только мировоззрением художника, но и его заинтересованностью естественными науками и особенно – психологией. Таков путь Чюрлениса от индивидуального сверхчувственного опыта к «коллективному» творчеству, от частного к всеобщему, причем, если первое предполагало предельную концентрацию на своем и чужом «Я» и соответственно, преобладание созерцательной активности над творческой, то второе, напротив, выносило «Я» художника во вне, в творимые им миры, утверждая примат творческого начала над созерцанием.

«Теософия» Штайнера привлекала Чюрлениса своей благородной этикой, верой в безграничные возможности человеческого духа и не в последнюю очередь –

представлением о «перевоплощении духа», ибо, как выразился художник в одном из своих писем, «мы хоть и умрем, усталые телом, – встретимся в других краях. И как всегда – ты и я, потому, что мы вечность и бесконечность» [3].

«Как трудно вместить в себя мир! Сколько звуков в нем слышится, сколько красок сверкает! В каких бесчисленных ритмах пульсирует природа и жизнь. И какими же средствами можно выразить этот мир? Звуками? Красками? Ритмами? Напрягается слух. Широко раскрываются очи. Пробуждается музыкант. Художник. Поэт должен освободиться. Создать образ мира! Звуками? Звуками. Но звуки увлажняются, превращаются в краски. Звучит голубая музыка неба, зеленая музыка леса, янтарная музыка моря, серебряная музыка звезд. Да это же цветовая мелодия!.. Пиано зазвучал синий. Форте взметнулся зеленый. Их голоса сплетаются, сливаются в едином хоре, в одном оркестре. Слово скрипичные струны запели мачты деревьев, острые пики гор, плавные линии облаков. Струнами арфы зазвенела небесная лазурь. Что это? Звучащая живопись? О, как гремит в груди колокол сердца. Палитра оставлена. Пальцы перебирают черные и белые клавиши роля. Музыка, цвет, поэзия важны настолько, насколько полно могут выразить мысль, философию художника, которая первична к средствам ее передачи. Мысль содержится в линии, проведенной карандашом.

Ромен Роллан в письме к литовскому исследователю творчества М. Чюрлёниса М. Воробьеву так отзывался о «музыкальности» картин художника: «Что особенно пленило меня в репродукциях наиболее известных произведений Чюрлёниса, так это преимущественно музыкально-симфонический и полифонический их характер, развитие одного мотива и сопряжение нескольких симультанных планов» [4].

Чюрлёнис – музыкант и Чюрлёнис – художник находят в своей «музыкальной» живописи исполненный гармонии язык, дополняют друг друга. Его выразительная музыкальная живопись звучит с полотен, связанных с близким ему литовским фольклором, народными песнями. Так «Соната солнца» начинается в живом, быстром ритме, художник сразу же раскрывает свою тему: это торжественный гимн солнцу. Во второй части доминируют могучие солнечные лучи, и вся картина строится на «медленных» и могучих, монументальных массах. Третья, весенняя часть «Сонаты солнца» выдержана в легко колеблющемся, лирико-барочном ритме. Это результативное решение темы: плоды солнечной благодати! И трагический, орнаментально решенный «Финал» – мрачный, холодный, от которого веет смертью и концом жизни.

«Аллегро» решено в очень спокойной зеленоватой гамме. Извилист контур сказочного замка-города, остры углы башен. Но доминируют здесь ворота. И всюду сияющие, желтые солнца. Солнца в пространстве, солнца над виднеющимся вдали

замком-городом. По сравнению с другими частями «Сонаты солнца», первая ее часть рациональна, декоративна, суха.

«Анданте» – это могучий хор, тысячи голосов, славящих солнце, его всепроникающие лучи. Колорит картины выдержан в глубокой, теплой красновато-фиолетовой гамме. Линии строги, массы огромны, движение исполнено необыкновенной силы. И все это подчеркивает могущество солнечных лучей, их света, их титанического жара.

Третья часть «Сонаты солнца» написана в мелодичном колеблющемся ритме, исполнена лиризма. Как бы пройдя космические «Аллегро» и «Анданте», Чюрленис оказывается во взлелеянном в мечтах краю Весны. Край этот хоть и вытканый из фантастических нитей, так близок: в нем и земные просторы, и кипарисы и цветы, и даже мосты. И все это дано в мягкой зеленовато-красноватой гамме. Солнце уже не посылает своих палящих лучей, оно светит так, чтобы расцвела жизнь в сотворенном человеческой мечтой раю.

Четвертая часть «Сонаты солнца» выполнена в неяркой цветовой гамме, ее колорит словно выцвел, запорошенный пылью веков. Сквозь монотонное плетение паутины вырисовываются силуэт колокола, образы умерших королей.

В финале подчеркнута гамма зеленых тонов, словно предсказывающая смерть солнца и вечное небытие, как на Земле, так и во вселенной. Во второй и третьей частях «Сонаты» Чюрленис как живописец заговорил в полный голос. Он организует массы, строго подчеркивая их конкретную форму и резкий контур – в одном случае используя линию «молнии», передавая силу лучей, в другом, используя «поющие» эллипсы, передавая весеннюю мягкость. Анданте построено на огромных горизонталях и вертикалях, на контрастах светлых и темных пятен, а Скерцо, напротив, держится на взаимодействии масс, связанных одна с другой посредством «мостов».

В третьей части «Сонаты солнца» совершается медленное, всюду повторяющееся движение снизу – вверх. Тут художник широко пользуется двумя изобразительными возможностями – живописными и графическими. Если кроны деревьев, большие пространства решены с помощью живописных пятен, то мосты, бабочки, цветы, стволы деревьев очерчены тонкой графической линией, отчетливым контуром. Использует художник и свой излюбленный, по выражению Ландсбергиса, «полифонический» метод изображения «нескольких пространств»: за деревьями мы видим небо, облака, иной мир. «Соната солнца» одновременно «музыкальная» и «космическая» живопись [5].

В его произведениях форма и содержание прочно слиты в единое целое. Художник нашел новый, поэтический способ перефразирования мира, где элементы реальной

природы органично проникают в художественную ткань картин, которые рассказывают о весне и земле, о буре и тишине, о сотворении мира и космосе, о солнце и звездах - с любовью к каждому земному побегу и к необъятной Вселенной.

Символы, аллегории, гиперболы мира Чюрлениса не что иное, как опозитизированные, трансформированные реалии земного мира, который представлялся ему в особенном, излюбленном колорите. Зеленоватый, желтоватый, матовый, даже рыжеватый и розовый цвета, похожи на янтарь Прибалтики, и составляют основу колористических решений.

В композиции ряда картин: в «Дружбе», «Истине» и др. движение справа налево и сверху вниз становится у Чюрлениса классическим. Нарушая законы композиции, сознательно, стихийно или эмоционально, нам это не известно, он достигает медленного, задумчивого их звучания. Это происходит потому, что сдвинутые, например, влево цветотональные массы тормозят движение глаза, привыкшего читать и писать слева направо. По этому принципу, в частности, решены большинство картин из цикла «Зима», «Лето». Либо сам «герой», либо движение картины устремлено влево. В «Сказке» птица – «черный ужас» находится слева и летит влево, в «Колокольне» и колокольня изображена слева и облака плывут влево, в «Спокойствии» очертания «острова - зверя» направлены влево, в бескрайний простор.

Синтетическое пространство творчества М.К. Чюрлениса, уникальность и своеобразие его мировосприятия, свободного от стереотипов, преодолевающего границы видимой действительности, позволяющих утверждать, что богатство и разнообразие связей полифонического художественно-образного мышления значительно увеличивают вероятность проявления творческого начала в человеке, что актуально для художественно-педагогической подготовки и воспитания искусством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эткин М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1970. - С.12-14.
2. Штайнер Р. Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. – Пер. с нем. – Ереван: «Ной»: Центр культ. и экон. Инициатив «ШЭМ», 1990. - С.124.
3. Эткин М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрленисе. – Л.: Искусство, Ленингр. отд-е, 1970. - С.77.
4. Межелайтес Э., Савискас А. Чюрленис. Пер. с лит. Б. Залеской(проза), Ю. Ливитанского (стихи). – М.: Искусство, 1971. - С.14-19, 90.
5. Межелайтес Э., Савискас А. Чюрленис. Пер. с лит. Б. Залеской(проза), Ю. Ливитанского (стихи). – М.: Искусство, 1971. - С.10.