

Нелли Бондарь

МУЗЫКА И АРХИТЕКТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ЯЗЫК КАК ОБЪЕКТ КОМПАРАТИВИСТИКИ

Современная система искусств характеризуется такими существенными особенностями, которые еще совсем недавно не были столь очевидны для развития художественной культуры. На первый план выступают две тенденции: стремление к синтезу и, напротив, утверждение неповторимости, суверенности каждого отдельного вида искусства. О стремлении к синтезу говорит, к примеру, создание акций с использованием иллюзорных и виртуальных пространств, создаваемых различного рода голографическими и компьютерными эффектами и пр. Вторая же, утверждающая специфику искусства, говорит сама за себя. Обе тенденции, однако, сосуществуют мирно: мы не только не наблюдаем стремления к поглощению одних видов искусства другими, но, напротив, констатируем их взаимосвязь и взаимообогащение. Известно, что каждый вид искусства, отражая действительность, обладает, как правило, специфическими выразительными и изобразительными средствами, что мы обычно называем языком того или иного вида искусства. И тем не менее каждый вид искусства способен художественно познавать сущность жизни, человеческие отношения и в этом смысле отражать мир в целом.

Предметом рассмотрения данной статьи являются вопросы взаимосвязи, возможности и пути синтеза музыки и архитектуры.

В истории художественной культуры архитектура и музыка не связаны между собой столь тесно, как, например, архитектура и скульптура, архитектура и живопись, музыка и поэзия и др. И вместе с тем между архитектурой и музыкой возникают определенные формы взаимосвязи, существенные и для теории, и для художественной практики. Янис Ксенакис, один из ведущих композиторов второй половины XX века, на примере своего творчества блестяще проиллюстрировал возможности симбиоза музыки и архитектуры: «Хотим мы этого или нет, между архитектурой и музыкой существует мостик» [4, с. 53]. Общеизвестно, что Аристотель видит в изобразительных искусствах подражание или род знания. Воззрение это лежало в самом существе художественной культуры древних греков. Однако в данном случае для нас гораздо интереснее то, что этот взгляд Аристотель распространяет и на искусство музыки и поэзии. И в этих искусствах он видит искусства «подражательные». Более того, по мнению Аристотеля, область подражания, доступная музыке, в известном отношении шире области, составляющей удел пластики и живописи [1, с. 637–638]. Изобразительную силу музыки

Аристотель оценивал чрезвычайно высоко. Действие, воспроизводимое музыкой нравственного характера или состояния, настолько сильно, что чувство, возбужденное в нас музыкальным изображением, может переноситься на реальных людей, характеры которых изображаются мелодией. «Кто, например, глядя на чье-либо изображение, испытывает радостное чувство не по какой-либо другой причине, а именно из-за данного внешнего образа, тому, конечно, приятно будет и встретиться лицом к лицу с человеком, на чье изображение он смотрит» [1, с. 637].

Эту же мысль доказывает и А. Г. Габричевский, крупнейший деятель русской культуры, чья личность и творчество повлияли на интеллектуальную жизнь нашей страны в XX веке: «...грань между искусством пространственным и временным чрезвычайно зыбка» [2, с. 170]. Можно выделить некоторые формы такой взаимосвязи.

1. Генетическая общность многих конкретно-исторических явлений двух данных искусств, обусловленная их происхождением из одной социальной основы. Отсюда – образная и стилистическая близость музыки и архитектуры в определенные периоды культурного развития, что позволяет выявить аналогии между кругом идей, образов и выразительных средств. В музыке прослеживается отражение картинности, объемности (особенно в программной музыке), мы можем «видеть» море, замок, парад, а в архитектуре – отражение категории музыкальности. При создании архитектурного объекта звучание музыкальных инструментов часто предопределяет само архитектурное решение.

2. Взаимовлияние музыкальных и архитектурных произведений, созданных как на едином, так и на различных культурных и исторических этапах. Здесь следует отметить:

а) создание музыкальных произведений, вдохновленных конкретными архитектурными образами, стремление к «переводу» из зрительного восприятия в слуховое. И, наоборот, музыкальные идеи (оркестровой, вокальной музыки) рождают архитектурные – пространственные, статичные, предметные. Например, Я. Ксенакис признавался, что при проектировании павильона «Филиппс» для Всемирной выставки в Брюсселе заимствовал идеи из оркестровой музыки, которую сочинял в то время;

б) тенденцию к синтезу. Блестящим примером может служить могущественный симбиоз готической архитектуры и органной музыки, когда трудно, даже невозможно определить, какой вид искусства оказывает доминирующее воздействие на человека. Именно эти проблемы, вытекающие из соприкосновения и взаимодействия, возможностей и путей синтеза и являются предметом рассмотрения как

эстетики, так и теории искусства.

3. Наши психические структуры, которые в обоих случаях идентичны и которые работают и при создании, и при восприятии как музыкальных, так и архитектурных образов.

4. Среди других возможных форм взаимосвязи следует выделить ритм. Ксения верно чувствует первоисточник структурных связей двух искусств – ритм. «Что такое ритм? Он заключен в выборе точек на определенной оси, в частности, оси времени. Эти точки – своеобразные километровые столбики вдоль дороги. То же самое и в архитектуре, – например, с фасадом. И игра на фортепиано – это тоже архитектура. Звучание нот определяется временем и пространством. ...между музыкой и архитектурой есть соответствие. И это возможно потому, что существует более глубокая психическая структура, которую математики называют “порядковой”» [4, с. 6].

Итак, музыка невидима, а архитектура неслышима. Но ассоциативно можно «видеть» музыку и «слышать» архитектуру. Музыка нередко вызывает у нас зрительные представления, а архитектура – слуховые. Ассоциативно можно «видеть» Дворцовую площадь, слушая 11 симфонию Д. Шостаковича и «слушать», как бьются о ветер паруса или шумят морские раковины оперного театра Йорка Утсона в Сиднее. Это связано с реалиями нашего жизненного опыта, где звуковое неотделимо от зрительного и других ощущений при целостном охвате и восприятии мира. Ещё А. Саврасов заметил, что пейзаж надо писать так, чтобы жаворонка не было видно на картине, но пение его было бы слышно... Кстати, до Саврасова русская живопись не знала такого почти физически ощутимого весеннего воздуха и солнечного тепла. В музыке не обязательные, но возможные зрительные ассоциации становятся обязательными или как бы предполагающими эту обязательность при наличии программы, которая как раз и обращена к зрительному образу. Подобно тому и в архитектуре не безусловные, но допустимые слуховые ассоциации становятся более предполагаемыми в процессе создания архитектурного объекта, предназначенного для чего-либо конкретного: музыкальный театр, собор, торговый ряд, крематорий. Очень часто мы встречаем архитектурный образ, связанный с текстовой музыкой («...стены древнего Кремля»).

Современников А. Рубенштейна поражало в его игре совершенство звуковой живописи и обрисовки характера. У пианиста предполагалось наличие точного картинного представления относительно каждой вещи. Зримое начало составляло одно из чудес игры Рахманинова. Г. Коган писал: «...события интересуют его меньше, чем бытие: ядро его музыки – не в действии, а в фоне, в “пейзаже”» [6, с. 251]. Сила создаваемых им художественных образов

была такова, что слушатели непроизвольно отшатывались от нарастания в Похоронном марше Шопена (см.: [5, с. 241]). С. Нейгауз отмечал гениальную способность Рихтера создавать на клавиатуре театр, живопись, голографию, архитектурный образ. «Он в такой же степени человек видения, как и слышания» [7, с. 239]. При исполнении им «Затонувшего собора» и «Шагов на снегу» над фортепиано словно разворачивается киноэкран, на котором отчетливо проступают зрительные контуры творимых артистом звуковых картин. О чрезвычайно сложной внутренней картине музыкального художественного произведения можно судить по такому «самоаналитическому» высказыванию А. Шнитке: «Когда я слушаю, то вижу больше, чем в театре. Внутреннее воображаемое пространство многомерно и вмещает не только акустический ряд, но и ощущение, имеет парапсихологический оттенок проникновения в самую суть. Это пространство сужается, когда опускается заслонка в виде видимой сцены. В симфонии этого не происходит. Я представляю себе вокальную симфонию, которая внутреннему восприятию даёт больше воображения, чем любой театр» [7, с. 172].

Известно сравнительно немного произведений, представляющих воплощение в музыке архитектурных образов, но среди них есть подлинные шедевры: картинно-образная фортепианная прелюдия К. Дебюсси «Затонувший собор», опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя борода», кантата Д. Мийо «Огненный замок», опера Н. Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже», симфония Ж. Бизе «Рим», симфоническая сюита О. Респиги «Фонтаны Рима» и др.

Конечно, музыка не может и не должна «изображать» собор или замок, давать нам зрительные представления о городе Риме или его фонтанах в том смысле, как это делает архитектура. Да и выразительность музыкальная существенно отличается от выразительности архитектурной. Поэтому в музыкальных образах, созданных по произведениям архитектуры, отнюдь нет «перевода» изобразительности архитектурной в «изобразительность» музыкальную. В них либо возникает музыкальный образ, вдохновленный произведениями архитектуры, либо создается самостоятельная, чисто музыкальная «картина», т. е. впечатления композитора от архитектуры, рожденные ею переживания. Так, в «Картинках с выставки» М. Мусоргского – «Старый замок», «Богатырские ворота», «У Римской гробницы» – на первый план выступает не столько лирическая интерпретация зримого образа, сколько самостоятельная «музыкальная» архитектура, по отношению к которой изобразительный первоисточник оказывается лишь поводом, толчком для творческой фантазии композитора. Это именно

интерпретация рисунков В. Гартмана, а не иллюстрация к ним. Это самостоятельное произведение, иногда превосходящее по своему образному содержанию изобразительный первоисточник.

В музыке, таким образом, сохраняется почва для сколько угодно богатой разработке ее изобразительных возможностей и для сближения её с архитектурой или живописью, пока музыка несет интонационно-мелодические, эмоционально-выразительные образы. Это способствует расширению границ и возможностей музыки, не ущемляя ее «суверенности».

Не стаяв перед собой задачу проследить проблему воздействия архитектуры на музыку в историческом аспекте, всё же обратим внимание на расширение возможностей музыки, которые произошли на рубеже XIX–XX веков у русских (Римский-Корсаков, Скрябин) и французских (Дебюсси, Равель) композиторов. Тонкая музыкально-изобразительность, мощное ощущение пространственности явились бесспорным художественным завоеванием. Таким образом, влияние архитектуры на музыку безусловно связано с обогащением выразительных средств музыки, с расширением её возможностей и границ. Ярким примером может служить творчество Я. Ксенакиса, о котором уже упоминалось выше, – создателя «стохастической» музыки, основанной на математических расчетах и сонарно-шумовых эффектах. Ксенакис – как раз та самая личность, которая смогла в своем творчестве и теоретически и практически объединить оба эти искусства, будучи одновременно и музыкантом (он был учеником О. Мессиана) и архитектором (участвовал в создании архитектурных сооружений вместе с прославленным Ле Корбюзье).

Однако не должно создаваться впечатление, что границы музыки, её «изобразительные» возможности можно расширять до бесконечности. Подмена специфики музыки эстетическими принципами изобразительного искусства может привести к разрушению музыки. Так, в прошлом веке наблюдалась иногда склонность к натуралистическим тенденциям, урбанизации: произведения русского композитора 20-х годов А. Мосолова «Завод», французского – А. Онеггера «Пасифик 231» и др.

Ту же закономерность мы можем наблюдать и при рассмотрении вопроса влияния музыки на архитектуру. Это влияние также стало особенно явным в период романтизма, и оно также выразилось двояко. Во-первых, это создание архитектурных сооружений, вдохновленных определенными музыкальными произведениями с попытками претворить эмоциональные образы в зрительно-конкретные картины; и, во-вторых, появление и последующее возрастание в архитектуре категории музыкальности,

которая проявляется в построении архитектурных объектов с использованием композиционных приёмов, сходных с организацией музыкального произведения. К ним можно отнести, в частности, использование крупных пластических форм, перебивающих монотонный ритм мелкаячейичной структуры. Это можно проследить в работах современных архитекторов (Музыкальный центр в Ла Билет в Париже Жан-Луи Вере и Ксенакиса, Капсул-Билдинг в Токио Кисе Курокава) [4, с. 45].

Музыкальность архитектуры проявляется в возрастании лирического начала, в господствующем значении настроения в архитектурном сооружении, в повышенном эмоциональном значении ритма и колорита, с усилением декоративных качеств или элементов. Она проявляется, наконец, в попытках претворения в архитектуре музыкальных форм, т. е. построения архитектурных объектов на основе композиционных принципов, сходных с организацией музыкального произведения. «Архитектура охватывает трёхмерное пространство, в котором мы живём. Выпуклые и вогнутые поверхности имеют большое значение как для звуковой, так и для визуальной – сферы» [4, с. 5]. Например, композиторы используют симметрические построения, которые существуют в архитектуре. Такие же трансформации существуют и в музыке – именно это открытие было сделано в эпоху Возрождения. Мелодию можно воспроизводить в обратном порядке, делать инверсию, т. е. переворачивать её с точки зрения интервалов, вести от высоких звуков к низким и наоборот. К этому добавляется противодвижение, к которому прибегали полифонисты эпохи Возрождения и которые используются в серийной музыке. В музыке совершаются те же трансформации, что и в архитектуре. Ксенакис тонко заметил, как можно использовать идеи построения из сочиняемой им в то время оркестровой музыки: «Я хотел создать мобильное пространство, которое бы постоянно видоизменялось при перемещении прямой линии. В результате в архитектуре появляются гиперболические параболоиды, а в музыке – глissандо» [4, с. 5]. Ксенакис говорит о соответствии и даже «слиянии» архитектурных и музыкальных концепций. Барток для создания своей гармонии использовал золотое сечение, а оно связано с визуальной сферой.

Много общего мы также находим, если обращаемся к вопросу о восприятии музыки и архитектуры, тем более, что восприятие данных видов искусства отличается особой сложностью по сравнению с другими. В архитектуре структуры трёхмерны. Но представление о трёхмерной пространственной форме складывается у человека не только как результат синтеза последовательно меняющихся

картин, воспринимаемых с различных точек зрения. Художественное содержание произведения архитектуры возникает в неразрывном единстве утилитарных, этических и эстетических ценностей, единства материального и духовного. Чтобы всесторонне воспринять и оценить произведение архитектуры, человек должен не только осмотреть его с разных точек зрения, но и понять его внутреннюю структуру и связь этой структуры с системой функций. «Восприятие архитектурной формы строится на скрытом движении... Архитектурный ритм придаёт внутреннее динамическое напряжение архитектурной форме. Точно найденное соотношение элементов между собой и с целым создаёт эффект масштабной соразмерности и гармонической уравновешенности. Там, где это удаётся, архитектура по силе эмоционального воздействия уподобляется музыке – своего рода “музыке пространства”, напрямую обращенной к внутреннему духовному миру человека» [3, с. 107, 130]. Роль последовательности в процессе восприятия архитектуры настолько значительна, что даёт основание для параллелей с восприятием музыки. Эти параллели не только умозрительны: начиная с XX века мы видим эксперименты, в которых восприятие архитектуры дополняется музыкой и кинопроекцией. В выставочных сооружениях, где направление и маршрут движения зрителя четко заданы, такое соединение развёртывающихся во времени средств выразительности оказалось весьма эффективным.

Само собой разумеется, как в музыке, так и в архитектуре способность связывать в единство последовательную цепь восприятий далеко не одинакова у различных людей, как неодинакова и способность синтезировать разнородные оценки: утилитарно-практические, эстетические, этические. Так, Ч. Дженкс, один из лидеров «новой волны» западного архитектуроведения, чья книга «Язык архитектуры постмодернизма» вызвала беспрецедентный интерес на Западе и выдержала несколько изданий в конце 70-х годов, говорил, к примеру, о невиданном изобилии ассоциаций, «намекающих» метафор при восприятии оперного театра Йорка Утсона или капеллы Ле Корбюзье в Роншане. Причины этого, по Дженксу, заключаются в том, что формы были необычными для архитектуры и в то же время вызывающие визуальные образы. Большинство ассоциаций было связано с органическим миром: апельсиновые дольки, крыло летящей птицы, бурный рост цветка – развёртывающиеся лепестки. Они ассоциируются также с белыми парусами, а австралийские студенты-архитекторы изобразили эти же самые формы в виде карикатуры – «черепахи, которые занимаются любовью». Имеют место и ассоциации: «дорожное столкновение, выживших нет», «рыбы, пожирающие друг друга», «стычка монахинь» и др. «Остроумие» определяют как «неожиданное

сочетание идей», и чем невероятнее, но острее это соединение, тем больше оно поражает и остаётся в памяти. Остроумное здание – это то, которое рождает у нас необычные, но убедительные ассоциации [4, с. 48]. Не менее интересные ассоциации, «намекающие метафоры» вызывает и капелла Ле Корбюзье в Роншане, «которая сравнивалась со всякого рода вещами, начиная от белых микенских домов и кончая швейцарским сыром» [4, с. 49]. Одна из метафор понятна лишь «посвященным: “визуальная акустика” изогнутых стен, форма которых реагирует на свет четырех сторон горизонта, как если бы лучи света были “звуками”, откликающимися в антифоне...”» [4, с. 49–50].

Восприятие музыки также не может не быть субъективным, так как зависит в большой степени от совокупности знаний и представлений, от культурного уровня аудитории слушателей, от её эмоциональной настроенности, предрасположенности. Известно даже, что один и тот же человек воспринимает одну и ту же музыку в одинаковом исполнении различно в зависимости от того или иного своего душевного состояния. Слушая, например, «Морские картинки» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова разные слушатели «видят» разное море, у них возникают разные представления. В зависимости от того, насколько знаком тот или иной слушатель с морем, в какое время года, при каких обстоятельствах, в зависимости от того, что значат для него связанные с морем воспоминания, в его воображении возникает та или иная, часто довольно различная картина. Более того, у людей со слабо развитыми зрительными ассоциациями может не возникнуть никакой зрительной картины. Слушатель будет слышать и понимать образ, но не будет «видеть» море, не представлять его зрительно

В данной статье затронуты далеко не все аспекты взаимодействия и взаимовлияния музыки и архитектуры: чрезвычайно интересна проблема самой «технологии» создания художественного образа, роли художника в эстетическом воспитании, в способности воспринимать и чувствовать, проблема «долговечности» этих искусств и многое другое.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч в 4-х т.– Т.4.– М., 1983.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства.– М., 2002.
3. Гутнов А. Мир архитектуры (Язык архитектуры).– М., 1985.
4. Ксенакис Я. Музыка и наука // Курьер Юнеско.– 1986, май.
5. Коган Г. Вопросы пианизма.– М., 1966.
6. Нейгауз Г. Г.– М., 1975.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства.– М., 1994.