Чигарева Евгения Ивановна

echigareva@yandex.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Evgenia I. Chigareva

echigareva@yandex.ru

Doctor of Fine Arts, Professor of the Subdepartment of Music Theory of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Живопись как прообраз музыкального произведения: «Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа

В статье ставится проблема взаимодействия двух видов искусств — музыки и живописи — на основе программности музыкального произведения. Приводятся примеры такого взаимодействия (конкретные произведения изобразительного искусства либо жанры — картина, портрет, эскиз, фигурирующие в качестве названий музыкального сочинения).

В качестве предмета анализа предложена пьеса Николая Корндорфа для малого симфонического оркестра «Улыбка Мод Льюис». Импульсом к ее созданию для композитора послужили живописное искусство и судьба канадской художницы. Несмотря на тяжелую болезнь, которой Мод Льюис страдала с раннего детства, она не потеряла светлого взгляда на мир и доброты (отсюда название «Улыбка…»). Как и картины художницы, музыка Корндорфа сияет яркими солнечными красками и полна неомраченной радости жизни. Музыкальный тематизм очень простой — наподобие детской песенки (ведь и Мод Льюис рисовала в стиле народного примитивизма). Свободно трактованная техника минимализма, которой часто пользуется Корндорф (в комплексе с другими видами композиционных техник), тоже соответствует образному строю музыки.

«Улыбка Мод Льюис» — одно из самых светлых произведений композитора, и типичный для драматургии его сочинений спад в конце подобен «остановленному прекрасному мгновенью».

Ключевые слова: живопись, улыбка, яркие краски, тематизм, детская песенка, народный примитивизм, минимализм

Abstract

Painting as Prototype of a Music Work: “Maud Lewis Smile” by Nikolai Korndorf

The article deals with the problem of interaction between two arts, music and painting, on the basis of programmatic of music work. The author provides some examples of such interaction (specific paintings or genres like a piece of painting, a portrait, a sketch that appears in the title of a music work).

As an analysis example, the author considers Nikolai Korndorf’s play for small symphony orchestra “Maud Lewis Smile.” The reason for creating the play was the paintings and fate of the Canadian artist. Regardless of serious illness (hands disfigured from the time of childhood) Maud Lewis didn’t lose positive outlook and kind attitude towards the world (this is why the title has the word “smile”). Similar to the paintings of the artist, the music pieces created by Nikolai Korndorf shine bright sunny colours and full of unshadowed joys of life. Music idiom is very simple, like in a children song (so too Maud Lewis did her painting in folk-style primitivism). Freely utilized technics of minimalism, often used by Nikolai Korndorf together with other compositional technics, correlates with music imagery.

“Maud Lewis Smile” is one of the lucid pieces by Nikolai Korndorf, and the typical for the dramaturgy of his music works downturn at the end is like «a beautiful moment being stopped».

Keywords: painting, smile, bright colors, music idiom, children’s song, folk primitivism, minimalism

Евгения Чигарева

ЖИВОПИСЬ КАК ПРООБРАЗ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: «УЛЫБКА МОД ЛЬЮИС» НИКОЛАЯ КОРНДОРФА

Известно, что в качестве программы для музыкальных сочинений выступают не только литературные произведения, но и *произведения изобразительного искусства.* Такие примеры встречались и в XIX веке: скажем, «Обручение» (по Рафаэлю), «Мыслитель» (по Микеланджело) *Ф. Листа*, «Картинки с выставки» *Мусоргского.* Но особенно эта тенденция активизировалась в XX веке — вспомним такие сочинения, как: *И. Стравинский*, опера «Похождения повесы» (либретто Уистена Одена и Честера Кальмана, основанное на сюжетах цикла из восьми картин и гравюр XVIII века под таким названием английского художника Уильяма Хогарта); *Э. Денисов*, «Живопись» для оркестра (1970) и «Три картины Пауля Клее» для солирующего альта и ансамбля (1985); *А. Шнитке*, «Пять фрагментов по картинам И. Босха» для тенора и малого оркестра (1994), «Желтый звук», сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора по картине «Желтый звук» В. Кандинского, либретто В. Кандинского на немецком языке, перевод А. Шнитке (1974); *Ф. Караев*, «Гойя», симфония для хора мальчиков, смешанного хора и симфонического оркестра (1979, в соавторстве с *К. Караевым)*; *Ю. Буцко.* «Древнерусская живопись» (симфония-сюита №1, 1970).

Более того. Аналогично тому, как в XIX веке в связи с воздействием на музыку литературы и активным обращением композиторов к программной

музыке на литературные сюжеты появились новые музыкальные жанры — поэма, новелла, новеллетта, листки из альбома, в XX веке возник ряд жанров, связанных с изобразительными искусствами (причем не всегда это обусловлено программным замыслом), например: «Два портрета» и «Две картины» *Б. Бартока*; «Автопортрет», «Российские фотографии», «Фрески Дионисия» *Р. Щедрина*; «Фрески Святой Софии Киевской» *В. Кикты*; 10 эскизов, «Русские картины», Триптих памяти Г. Свиридова *Р. Леденева*; Симфонические фрески «Это не должно повториться» для симфонического оркестра по мотивам серии картин художника Бориса Пророкова, «Пастели» на стихи Павло Тычины *Л. Грабовского*. Список внушительный, хотя, разумеется, неполный.

Подобные явления симптоматичны: обращение к живописи — краскам, линиям, фигурам — созвучно поискам нового звука и новой организации музыкальной материи в XX веке. Неслучайно Э. Денисов говорил: «Я научился большему у художников, чем у композиторов» (цит. по: [2, *112*])[1].

Это не единственный случай такого отношения композитора XX века к живописи. В своей новой книге «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [3] Т. Цареградская приводит различные примеры взаимодействия этих двух видов искусства. Один из них — японский композитор и музыкальный писатель Тору Такэмицу (1930–1996), соединявший в своем творчестве музыкальные и духовные традиции Японии с новациями западной музыки XX века (особенно французской — Дебюсси, Сати, Мессиан).

Но для подобной связи музыки и живописи должны быть физиологические и психологические основания — и они есть: не случайно говорят о пространственности — реальной и иллюзорной — в музыке, о красках, колорите (тембре) в музыке. Вот, например, слова Такэмицу: «Но когда я слышу звук, может быть из-за того, что я человек визуальный, я всегда что-то вижу. Это не изолированные области опыта, они всегда одновременны, будоражат воображение. У людей взаимодействие между видимым и слышимым очень тесное» (цит. по: [3, *93*]). Из художников, подействовавших на его творчество, особенно выделяются Пауль Клее, Одилон Редон, Жоан Миро. Например, композитор говорил: «Когда я впервые услышал Мессиана, я особенно остро почувствовал Клее» [там же, *104*]. Под влиянием картин Клее была создана пьеса Такэмицу «Всё в сумерках» (1987). Картина Редона «С закрытыми глазами» вызвала к жизни две пьесы композитора: «С закрытыми глазами I» и «С закрытыми глазами II» (1988). След живописи Миро в музыке Такэмицу, по его словам, — «La Filadora», народная песня, которую он использовал в заключительной части композиции: «это мой ответ и знак моей признательности в отношении той наивности, которая присуща Миро» [там же, *115*]. И кажется совершенно естественным

[1] В этой монографии («Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века», по материалам кандидатской и докторской диссертаций) Е. Купровская-Денисова подробно рассматривает проблему воздействия живописи на композиторское творчество.

вывод автора монографии: «Такэмицу — художник-интуитивист, его сенсорика обладает исключительной подвижностью, отзывчивостью, отзвуки живописи и краски музыки переплетались в его воображении так крепко и так органично, что трудно понять, где кончается одно и начинается другое» [там же, 117].

Т. Цареградская приводит еще более яркие примеры подобного взаимодействия. Британский композитор Харрисон Бёртуисл (1934) называет свои произведения музыкальными пейзажами. Он говорит: «В моем представлении о композиционном процессе гораздо большее идет от художников, чем от композиторов. Живопись к творческому процессу идет более прямым путем. На мышление Морти Фелдмана очень сильно повлияла живопись <...>» [там же, *119*]. Более того: «Вместо учебника композиции у Бёртуисла всегда под рукой была его собственная “библия”: “Педагогические эскизы” Пауля Клее» [там же, *121*]. И это не случайно: «Клее, будучи сам музыкантом, сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать почву для опытов передачи визуальных образов звуками, и наоборот, — замечает далее исследователь. — Общим в двух искусствах он считает то, что и живопись, и музыка представляются ему *временны́ми* искусствами <...>. Теория Клее основывается на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии» [там же].

Эти и подобные примеры доказывают, что взаимодействие музыки и живописи органично и естественно.

Однако произведение, о котором пойдет речь в этой статье, — особого рода. Это пьеса *Николая Корндорфа* для малого симфонического оркестра «*Улыбка Мод Льюис*» (1998).

Сначала несколько слов о самой «героине» сочинения. Канадская художница Мод Льюис (Maud Lewis, 1903–1970) с детства страдала тяжелым артритом, изуродовавшим кисти ее рук. Но болезнь не заслонила от нее красоты мира, который она видела особым взглядом — взглядом ребенка, радостно открывающего всё вокруг; даже нарисованные ею животные — лошадь, олень, петух — как будто улыбаются. Техника, в которой работала художница, — своего рода примитивизм народного типа (да Мод Льюис никогда и не училась). Она украсила рисунками свой маленький однокомнатный домик, где жила вместе с мужем: на окнах — тюльпаны, на дверях — птицы и бабочки, а мусорный ящик художница расписала маргаритками. Несмотря на болезни, Мод Льюис была очень жизнерадостным, добрым человеком: достаточно посмотреть на ее портрет. С трудом держа кисть обеими руками, она созидает свет и красоту. И даже когда с течением времени болезнь прогрессировала, она говорила: «Пока я могу просто сидеть у окна и держать в руках кисточку, я счастлива»[2].

[2] См.: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/paying-tribute-to-painter-maud-lewis; http://www.dnevniki.ykt.ru/Innocentia/1074405 .

Мод Льюис стала одним из самых знаменитых канадских художников. Ее картины пользовались большим успехом, вселяя в людей надежду и радость.

Этот светлый, неомраченный художественный мир, как и необычная судьба художницы, взволновали и покорили Корндорфа, который сам всегда стремился к позитивному восприятию жизни. Приведу отрывок из интервью композитора: «Прежде всего, я должен сказать, что открытие искусства Мод Льюис было одним из самых значительных культурных событий со времени моего переезда в Канаду. Когда несколько лет тому назад я увидел ее работы на выставке в Калгари, меня больше всего поразили три момента. Прежде всего, я был очарован *ее искусством*, ее картинами, простыми, естественными и при этом очень сердечными, открытыми, трогательными, волнующими, милыми, теплыми, полными жизни. Затем я был поражен обстоятельствами ее *очень тяжелой и несчастной жизни* — казалось, что все было против нее. Но несмотря на это, ее искусство было полно веры в жизнь, оно излучает оптимизм и свет. В-третьих, я был очарован ее *улыбкой*. Несмотря на особенности черт ее лица, ее улыбка была полна мягкости и сердечности. Говорят, что улыбка — это зеркало души. Если это верно, то улыбка Мод Льюис и ее искусство свидетельствуют о том, что она обладала очень возвышенной, прекрасной и богатой душой» (курсив мой. — *Е. Ч.*)[3].

Итак, улыбка. Как можно и можно ли отразить в музыке улыбку? Но то, что мы видим на фотографии, это прежде всего *свет*, который струится — из глаз? Из сердца? И это подвластно музыке — в большей степени, чем какому-либо другому виду искусств.

Обратимся к пьесе Корндорфа. Обычно композиция его произведений представляет собой *волну с драматической кульминацией и светлым умиротворенным завершением*. Но здесь нет драматической кульминации — для этого нет основания в программе сочинения. И все-таки волна как принцип построения сочинения есть и здесь.

Как же создается *такая волна в «Улыбке...»*? Во-первых, это рост динамики и одновременно включение новых инструментов, приводящее к тутти — звучанию всего оркестра. Соответственно, происходит расширение диапазона, постепенно охватывающего все регистры — от нижнего до верхнего, — *расширение звучащего пространства*. В момент кульминации кажется, что ты выходишь на открытый воздух, вокруг все звенит, сверкает. Тембровое мастерство Корндорфа удивительно. Подобно ярким, радостным, солнечным краскам в картинах Мод Льюис, в музыке — струящийся свет и *игра музыкальных красок*.

[3] Из интервью, данного Николаем Корндорфом ведущему музыкальной программы Всеканадского радио Ларри Лэйку перед первым исполнением «Улыбки Мод Льюис» по радио в 2000 году. Благодарю вдову Н. С. Корндорфа, Г. Ю. Аверину, за предоставление ценных материалов из архива композитора.

Иллюстрации к статье Е. Чигаревой
Живопись как прообраз музыкального произведения:
«Улыбка Мод Льюис» Николая Корндорфа

LEWIS

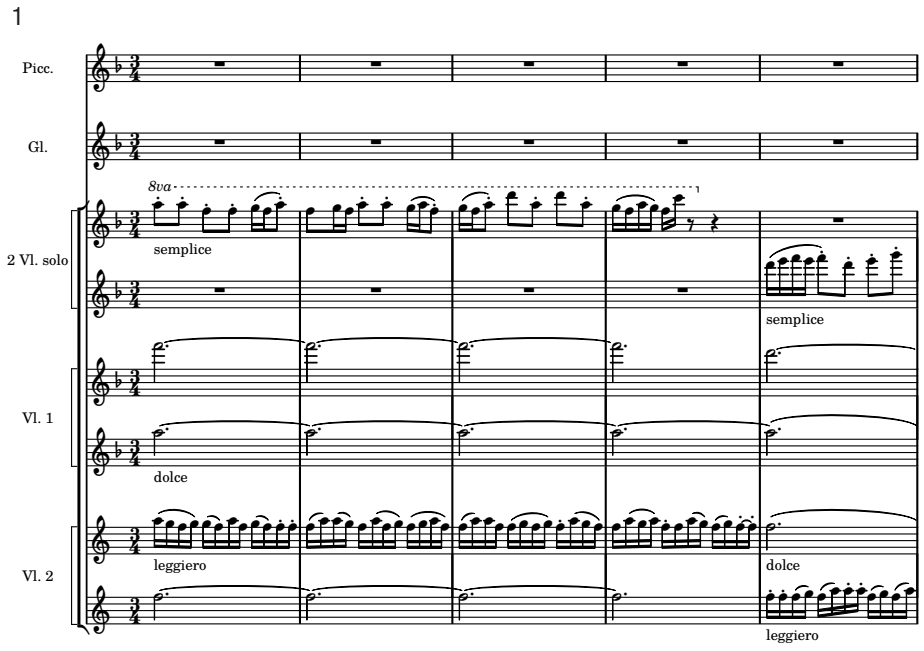
ayer's
CIGARETTI
TOBACCO

Иллюстрации к статье А. Устюговой «Древнерусский музыкальный термин “прегудница” и история его толкования»

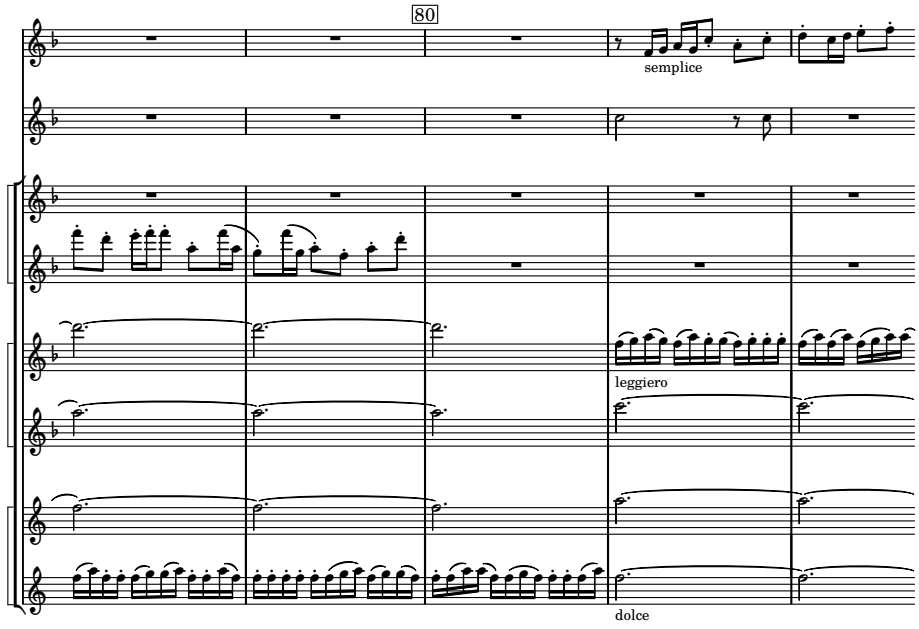
Царь Давид, поющий псалмы с музыкантами
Годуновская Псалтирь (1594–1600)

Эффект этих переливающихся отблесков создается также тональным планом: после довольно длительного звучания фа мажора — внезапная смена мажорных тональностей — несколько раз, причем с учащением (F — A — Fis — Es — C — A — E — Des — F — D). Этот круг тональностей, отстоящих друг от друга на расстоянии больших или малых терций (наиболее красочный!), замыкается начальным фа мажором (пасторальная тональность — в соответствии с сельской тематикой картин). Однако заканчивается пьеса солнечным ре мажором.

Развитие музыкального материала тоже подчиняется принципу волны. При этом здесь используется типичный способ композиционного и драматургического выстраивания произведения Корндорфа: «*из ничего всё*». Тематический материал, который лег в основу сочинения, очень простой. По словам композитора, он «близок к народной игре на скрипке или духовых потому, что она сама была народным художником и рисовала только сельскую тематику». Сначала *фон* — отдельные звуки — *вибрирующая звуковая материя*; далее вырастающие из фигурации фона *песенно-танцевальные мотивы («мотивчики»)* и наконец в очень высоком регистре (у флейты пикколо и скрипок) *тема детской песенки*[4]. Вариантно развиваясь, но фактически оставаясь такой же простой, наивно-радостной, она проходит у разных инструментов, заполняя собой все звуковое (звенящее!) пространство. Вот одно из проведений темы:



[4] Эту песенку, по свидетельству Г. Ю. Авериной, сымпровизировала маленькая девочка, родственница Николая Сергеевича. Тема ему очень понравилась, и он использовал ее в своей пьесе.

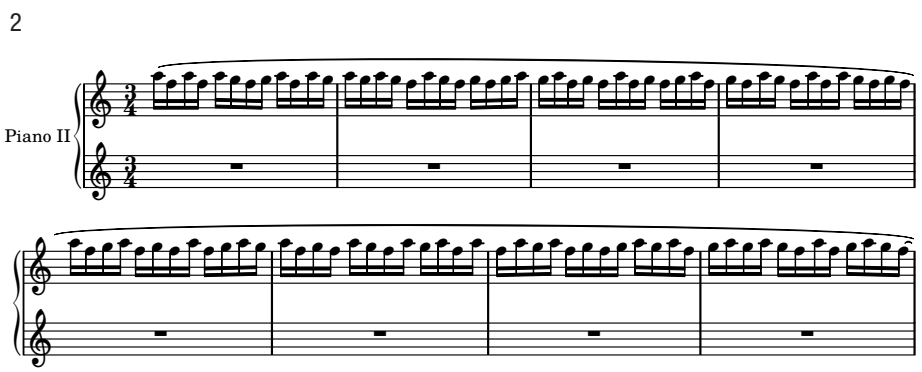


Спад волны — это «свертывание» оркестра, убывание силы звука; все вновь поднимается в высокий регистр и постепенно замирает. Но это *не спад-умирание.* Скорее хочется сказать, что это *«остановленное счастливое мгновение».*

Конечно, Корндорф здесь, как и во многих других случаях, использует технику *минимализма,* в основе которой *pattern,* интонационная ячейка — модель для дальнейшего развития, хотя композитор выходит за эти рамки, его техника более сложная. Если мы посмотрим начальный раздел пьесы — фон (пока нейтральный тематически), то увидим, что эта фигурация фа мажора очень разнообразна. Композитор не просто повторяет исходный *pattern,* но постоянно его варьирует, вариантно преобразует. Как мы знаем, вариантная техника, столь характерная для русской (в частности, народной) музыки, — одна из существенных черт композиционной техники Николая Сергеевича[5]. В качестве примера приведу начало Колыбельной для двух фортепиано (что полностью соответствует началу «Улыбки Мод Льюис»)[6]:

[5] Неслучайно, по словам российско-немецкой исследовательницы Татьяны Рексрот, много сделавшей для укрепления связи двух культур, Корндорф считается на Западе самым русским из современных композиторов [4].

[6] «Улыбка Мод Льюис», «Колыбельная» и «Con sordino» составляют варианты одного композиторского замысла на уровне музыкального воплощения, одной исходной смысловой модели (вариантность на самом высоком уровне — уровне всего произведения). По словам Корндорфа, «три пьесы написаны на один материал» [1, *58*]. Такие пары или «тройки» произведений (как правило, имеющие разное фактурно-тембровое



Репетитивная техника, часто, хотя весьма свободно, используемая Корндорфом, в этом случае вполне естественна. Как он говорит, *минимализм в музыке соответствует примитивизму*, в рамках которого создавала свои картины художница: «Я люблю такое искусство, особенно его абсолютную простоту и сердечность»[7].

Можно сказать, что Мод Льюис, которая рисовала свои солнечные картины, для Корндорфа была как бы частью природы — ее красоты, естественности, ее животворящей силы. Не случайно Татьяна Рексрот в статье, названной симптоматично — «Восход солнца», приветствуя появление Корндорфа на музыкальном небосклоне, пишет: «Музыка и природа. Музыка и Творение Господа. Человек и природа — природа, которая вокруг него в форме своих многообразных проявлений. Все, что может дать этот мир, — двигало Корндорфом и до глубины души занимало его» [4, *15*].

В своем интервью Корндорф называет еще один пласт — живописи, а значит, добавим от себя, и музыки этого произведения. По словам композитора, этот пласт «близок к *хоралу*, потому что, хотя Мод Льюис не касалась религиозной тематики в своих картинах, я чувствую, что ее искусство наполнено религиозными чувствами».

Тут можно вспомнить тексты Нового Завета, которые вполне соответствуют радостному миру картин Мод Льюис и музыки Корндорфа.

Всегда радуйтесь.

Непрестанно молитесь.

За все благодарите: ибо такова о вас воля Божия во Христе Иисусе.

Духа не угашайте (1 Фес. 5: 16–19).

решение) — одна из особенностей стиля Корндорфа (о Гимнах: «Это как бы три разных взгляда на один материал» [там же]).

[7] При этом композитор, говоря о своей технике, отмечает: «Она несколько шире, чем просто чисто минималистская потому, что я использовал некоторую полифонию, и поэтому я думаю, что эта пьеса несколько более сложная, чем минималистская пьеса» (из интервью Ларри Лэйку).

И вот конец интервью. На слова «У пьесы очень солнечно звучащий конец» — Корндорф улыбнулся и ответил: «Да, я старался написать именно так».

В заключение хочу сказать, что проблема взаимодействия музыки и живописи — сложная, почти не разработанная и требует специального исследования. В наше время — время синтеза искусств — это особенно важно; для изучения искусства давно назрела необходимость *единого гуманитарного знания*.

Использованная литература

1. *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю себя русским композитором // Музыкальная академия. 2002. №2. С. 52–72.
2. *Купровская Е.* Прикасаясь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2010. 140 с.
3. *Цареградская Т.* Музыкальный жест в пространстве современной композиции: Монография. М.: Композитор, 2018. 362 с.
4. *Rexroth T.* Sonnenaufgang. Der russische Komponist Nikolai Korndorf (1947–2001) // Musik Texte. 91 (November 2001). S. 15–20.