

**Елена Владимировна Ровенко**

[rovenko-lena@mail.ru](mailto:rovenko-lena@mail.ru)

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

**Assoc. Prof. Elena V. Rovenko, Ph.D.**

[rovenko-lena@mail.ru](mailto:rovenko-lena@mail.ru)

Associate Professor of the Foreign Music History Department, Principal Researcher of the Scientific Research Center of Historical Musicology of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory

## **Изобразительное искусство и музыкальный анализ: к проблеме междисциплинарных исследований**

### **Аннотация**

В статье рассматривается проблема применимости к изобразительному искусству музыкальных категорий и терминов и даже самого алгоритма музыкального анализа. Рассматриваются критерии и характеристики живописного произведения, согласно которым возникает необходимость подобных «заимствований». В качестве подкрепляющих примеров приводятся работы ряда художников — от эпохи романтизма (Ф. О. Рунге, Э. Делакруа) и символизма (В. Ван Гог, В. Э. Борисов-Мусатов, М. Чюрленис) до многообразных течений XX века (А. Матисс, В. Кандинский, П. Клее).

### **Ключевые слова**

Музыкальность живописи, Винсент Ван Гог, Анри Матисс, Виктор Борисов-Мусатов, Микалоюс Чюрленис, музыкальный анализ

## **On Painting and Musical Analysis: to the Problem of Interdisciplinary Research**

### **Abstract**

In this article the author deals with the problem of applicability of musical categories and terms, and even the algorithm of musical analysis itself, — to the visual art. The criteria and characteristics of the pictorial work, according to which the need for such “borrowing” arises, are considered. The oeuvres of a number of artists are a major focus of interest — from the era of Romanticism (Ph. O. Runge, E. Delacroix) and Symbolism (V. Van Gogh, V. Borisov-Musatov, M. Čiurlionis) up to the various art movements of the 20th century (H. Matisse, V. Kandinsky, P. Klee).

### **Keywords**

Musicality of painting, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Victor Borisov-Musatov, Mikalojus Čiurlionis, musical analysis

Цель статьи — определить, в каких случаях уместна и практически полезна экстраполяция на произведение, принадлежащее изобразительному искусству: а) музыкальных категорий и понятий (мелодия, гармония, созвучие, аккорд, контрапункт etc.); б) процедуры музыкального анализа (с использованием соответствующего терминологического аппарата).

Необходимость прибегнуть к музыкальным категориям и принципам формообразования возникает, когда анализ выразительных средств и способов структурирования полотна только с позиций самого изобразительного искусства оказывается недостаточным — как с собственно эстетической, так и с онтологической точки зрения (то есть: с точки зрения бытия произведения изобразительного искусства). Такая ситуация сопряжена с двумя факторами, отсылающими к проблеме диалога между искусствами, которые обладают разной природой и апеллируют к разным чувствам.

*Первый фактор* — разработка психофизических соответствий (в том значении, которое придавал этому слову, адресуя к Э. Сведенборгу, Ш. Бодлер: *les correspondances*) между зрением и иными чувствами (зачастую — в парадигме синтеза искусств) и поиск конкретных средств воплощения подобных корреляций. Например, критик Теофиль Сильвестр (*Théophile Silvestre*) писал о том, что картины Э. Делакруа вызывают яркие слуховые ощущения, в том числе благодаря особому воздействию цветов и линий как таковых<sup>1</sup>, — хотя сам французский мастер логично относил живопись к «безмолвным искусствам» («*les arts silencieux*»)<sup>2</sup>. А, скажем, П. Гоген, вдохновившись полотнами великого романтика, интерпретировал всё богатство цветовой палитры как «язык слушающего глаза» [29, 100]<sup>3</sup>. Аналогичными впечатлениями от искусства Ван Гога делился Фредерик Ван Эден (*Frederik Van Eeden*), который восхищался «громогласным звучанием» («*luide geluid*») и «пёстрым, ярким колоритом» («*bonte, levendige kleuren*») картин мастера [22, 266]<sup>4</sup>. Сам Ван Гог в «Едоках картофеля» («*De Aardappeleters*»)<sup>5</sup>, судя по его собственному признанию, стремился достичь эффекта комплексного воздействия на зрителя: апеллируя к разным чувствам, пробудить в нем ассоциативные ряды, заставить ощутить вес клубней, запах свинины, дыма, горячих картофелин<sup>6</sup>. Темные синие и бурые цвета, нарочито грубые линии и формы (даже отбор из эскизов для окончательной версии

---

<sup>1</sup> «У него [Делакруа] есть идеи касательно экспрессии, манеры, композиции и исполнения, которые говорят более нашему воображению, нежели нашему глазу; линейный арабеск его рисунков, а также гармония его колорита раскрывают, даже на расстоянии, характер сюжета и производят, если можно так выразиться, естественные звукоподражания: линии свистят в группе всадников-варваров, пущенных по следу Аттилы, и арка Ахилла издает звук, сравниваемый Гомером с криком ласточки; мы также слышим скрежет костей в пастьях львов; и в глазах этих кошек, выполненных несколькими штрихами карандаша на клочке бумаги, таятся непостижимые секреты» [27, 33] (здесь и далее даются переводы автора настоящей статьи — *прим. ред.*).

<sup>2</sup> См.: [29, 99].

<sup>3</sup> Примечательно, что, по мысли Гогена, истинный цвет в живописи — это цвет, далекий от природы («*la couleur est une couleur loin de la nature*» [23, 42]); это «музыка, полифония, симфония» («... *la couleur est <...> une musique, polyphonie, symphonie*» [23, 27]).

<sup>4</sup> Ван Эден замечает, что первоначально казалось, будто любые звучные, яркие краски должны восприниматься как грубые, уродливые, но Ван Гог развеял это заблуждение: для применения подобных цветов нужно особенное мужество, так как есть опасность потери контроля над балансом контрастных тонов. По мысли Ван Эдена, хотя художник иногда рисует «кроваво-красные» («*bloed-roode*») деревья и «травянистое» («*grasgroene*») небо, его можно понять, так как он выбрал «верную колористическую идею» («*techte kleur-idee*»): он обострил «цветовую гармонию» («*kleurharmonie*»), но сохранил ее выверенной [22, 266].

<sup>5</sup> 1885, холст, масло; 82 x 114 см; Амстердам, Музей Ван Гога.

<sup>6</sup> «...не следует сообщать крестьянской картине условную гладкость. Если такая картина пахнет салом, дымом, картофельным паром — чудесно», — замечал Ван Гог в письме брату Тео от 30 апреля 1885 года. См.: [4, 239], а также [29, 90].

тех, на которых зарисована наиболее характерная, «брутальная», «натура»<sup>7</sup>), пастозность, объемные и неряшливые мазки — все выразительные средства направлены на пробуждение у реципиента ассоциаций и, скажем так, воображаемых вкусовых и обонятельных ощущений.

Подобные эксперименты могут быть инспирированы синестезией художника (хотя тот же Ван Гог ею не обладал<sup>8</sup>) и в пределе должны привести даже не столько к синтезу искусств, сколько к «реинкарнации» их первородного синкретизиса. Обоснование естественности тесного союза искусств в конце XIX века стали искать в закономерностях восприятия и даже в законах физики, которые нельзя не учитывать при анализе тех свойств объектов, которые воздействуют на разные рецепторы. В пример можно привести работы Шарля Блана (Charles Blanc), который упоминал о вибрациях («vibrations») как феномене, объединяющем звук и цвет, — на первых порах метафорически, но не без глубокого понимания вопроса<sup>9</sup>. «Цвет и музыка были связаны с незапамятных времен: древние греки описывали мелодии с помощью понятий колорита, и это факт, что термин “хроматика” <...> происходит от греческого слова *хрома*, означающего “цвет”. И звук, и цвет могут быть охарактеризованы в качестве “вибраций”, которые могут воздействовать на чувства человека непосредственно, без вмешательства интеллекта <...>» [29, 90]. Стоит отметить, что в пределах французской творческой мысли проблема интерпретации звука и в особенности цвета как особых «вибраций» материи впоследствии была освещена с позиций философии Анри Бергсоном. В «Восприятии изменчивости» («La perception du changement», 1911) философ убедительно раскрывает позицию, согласно которой «то, что существует объективно в каждом оттенке, — это бесконечно быстрое колебание, это изменение<sup>10</sup>», а «цвет <...> есть сама подвижность (*la mobilité même*)» [17, 23].

Впрочем, рассмотренный путь со всей очевидностью не ведет к собственно к музыкальному анализу (а ведет скорее к акустике и психофизике, с одной стороны, и к эстетике и философии искусства, с другой). Поэтому в рамках данной статьи оставим его в стороне.

*Второй фактор* — темпорализация структуры живописного (пространственного) произведения. Некоторые художники задумывались о привнесении в структуру картины временного компонента, насколько это возможно реализовать не только метафорически

<sup>7</sup> В амстердамском Музее В. Ван Гога представлены эскизы и наброски к «Едокам картофеля», являющие собой галерею моделей-крестьян. Видно, что Ван Гог в итоговом варианте картины посадил за общую трапезу персонажей, обладавших наиболее впечатляющей, нестандартной и запоминающейся внешностью, ярко отличающейся от внешности городских жителей.

<sup>8</sup> См.: [29, 100-101].

<sup>9</sup> Так, в книге «Художники моего времени» («Les artistes de mon temps», 1876), размышляя о новациях, которые наиболее чуткие к колориту мастера освоили во многом благодаря ассимиляции принципов искусства Востока, Блан замечает: «Давайте теперь поговорим о принципе работы с краской (*coloration*), который пришел с Востока и который не игнорировал Делакруа: модуляция цветов (*la modulation des couleurs*). Азиатские керамисты и изготовители ковров, даже когда делают с виду гладкую поверхность, заставляют цвет вибрировать, нанося тона друг на друга в чистом виде, голубой по голубому, желтый по желтому. Человек, который превосходно знает законы цвета и орнамента, поскольку изучал их на Востоке с должной проницательностью и чуткостью, месье Адальбер де Бомон (*Adalbert de Beaumont*), первым отреагировал против того однообразия цвета (*égalité de couleur*), которого наши фабрики фарфора пытались достичь как совершенства, тогда как китайцы смотрят на него по многим причинам как на изъян. “Чем интенсивнее цвет, будь он тоном красной фасоли, лазурно-синим или бирюзовым, тем сильнее мастера Востока заставляют его мерцать, — говорит месье де Бомон, — чтобы нюансировать его самого по себе, чтобы сделать его еще более интенсивным и предотвратить резкость и монотонность; чтобы произвести, одним словом, те вибрации, без которых цвет столь же невыносим для глаза, как звук для уха при тех же условиях”» [18, 72-73] (курсив мой — *Е. Р.*). Адальбер де Бомон (1809 – 1869) — французский художник и литератор, занимался также декоративно-прикладным искусством.

С цитируемой книгой Блана, а также с его «Грамматикой искусства рисунка» («*Grammaire des arts du dessin*», 1864) был хорошо знаком Ван Гог. См.: [29, 60-61, 98].

<sup>10</sup> Слово «*changement*» на самом деле здесь очень трудно перевести одним словом; в качестве эквивалента можно предложить нечто вроде «довлеющее себе изменение», «изменчивость как таковая, сама по себе» — и подобные фразы.

(если говорить о предметной живописи, в картине всегда запечатлен некий момент времени — условно-мифологического, исторического, реалистически-повседневного и т. д.), но и конкретно-практически. Ведь зритель, даже схватывая первоначально впечатление от полотна одномоментно, затем при ближайшем рассмотрении «ощупывает» изобразительную плоскость взглядом. Об особом «времени зрителя» писал советский ученый Борис Виппер<sup>11</sup>. В настоящее время проводятся исследования, посвященные алгоритмам «поведения» глаза при «всматривании» в картину (например, программа «Visual literacy» в М-музее Лёвена, которая стартовала в 2017 году<sup>12</sup>). Такой путь взгляда требует времени. Недаром Делакруа когда-то писал: «Живопись располагает только одним мгновением, но разве в нем не заключается столько же мгновений, сколько в картине деталей и фаз?» [5, 230].

Художник-символист Одилон Редон считал, что материал (мел, уголь, краска) обладает собственной творческой волей и словно бы сам постепенно организует себя на холсте<sup>13</sup>: стало быть, время творческого процесса превращается во время становления материала, и каждый мазок предстает следом руки мастера. Музыка в данном случае вполне может рассматриваться как идеал, поскольку не только существует во времени, но и сама создает *художественное время* по мере своего развертывания. Ведь время реципиента в музыке находится в полном соответствии с временем становления самого материала. Подобные корреляции возможны и в живописи, как верили некоторые художники. Для этого нужно так организовать средства выразительности, чтобы взгляд скользил по картине, а зритель рассматривал ее не просто как придется, а по заданным векторам-траекториям. Надо задать зрителю вектор движения взгляда: с помощью направления мазков, нивелирования контуров на границах цветовых масс в специально рассчитанных местах, перетекания валёров, диспозиции цветов<sup>14</sup>, изгибов линий (некоторые линии «прочитываются» в определенном направлении, в зависимости от их положения относительно зрительных диагоналей и т. д.<sup>15</sup>).

---

<sup>11</sup> Особое внимание Виппер уделяет взаимодействию «времени зрителя» (или «времени восприятия») и «времени художника» (или «времени изображения»); ставит вопрос о соотношении фактического, исчисляемого времени, необходимого для охвата всего изображения взглядом, — и времени творческого, необходимого для создания художественного произведения. См.: [2, 135–136].

<sup>12</sup> См. в том числе: <https://www.mleuven.be/en/research/> (дата обращения: 10.09.2018).

В первом зале музея располагается компьютер, на котором по желанию посетителя демонстрируется небольшой фильм, в котором описываются разные варианты траекторий взгляда зрителя при рассматривании одной и той же картины, принадлежащей неизвестному брабантскому мастеру — «Сцены Страстей Господних» (ок. 1470 – 1490). Понятно, что при освоении многофигурной композиции эпохи позднего средневековья, в которой, естественно, отсутствует доминирующий тон, единая перспектива и другие факторы, влияющие на «путь» осмотра картины, априори существуют разные алгоритмы знакомства с полотном. Некоторые реципиенты начинают осмотр с фактического центра картины и далее, постоянно возвращаясь к исходной точке, пролонгируют зрительные векторы к перифериям полотна. Другие стартуют с наиболее яркой, крупной и примечательной в цветовом отношении детали (например, фигурка человека в костюме контрастных, синих и красных, тонов привлекает внимание таких зрителей в первую очередь), а затем передвигаются взглядом по изобразительной плоскости в сторону столь же примечательных деталей, возможно, коррелирующих с первой. Третьи «ощупывают» глазами картину сантиметр за сантиметром, начиная с верхнего левого угла и вплоть до правого нижнего. Исследователи, комментирующие визуальный ряд фильма, приходят к выводу, что не существует никакого «правильного» способа восприятия пространственной структуры картины; темпорализация полотна в процессе его восприятия — и посредством этого процесса — происходит, таким образом, различными способами.

<sup>13</sup> См.: [26, 24].

<sup>14</sup> Так, например, в работе Делакруа «Молодая женщина, атакуемая тигром» (1856, масло, холст; 51 x 61,3 см; Штутгарт, Государственная галерея) расположение контрастных цветов определяет движение взгляда от интенсивного насыщенного синего к более яркому алому.

<sup>15</sup> Так, скажем, в картине Ж.-О.-Д. Энгра «Роже и Анжелика» (1819, холст, масло; 147 x 190 см; Париж, Лувр) направление движения копья рыцаря координируется со зрительной диагональю, исходящей из левого верхнего угла в правый нижний; причем копье направлено еще более резко вниз (градусов на 15-20 отклоняясь от диагонали): тем самым взгляд зрителя невольно «подталкивается» вниз, попадая прямо в разверзнутую пасть дракона. Вытянутые руки Анжелики образуют композиционное соответствие со

Зачастую в подобных случаях, чтобы более ясно определить специфику выразительных средств, исследователи творчества художников или они сами применяют *музыкальные категории* — и притом нередко в контексте парадигмы синтеза искусств; поэтому неудивительно, что интерес к «музыкальной» лексике отмечается начиная с эпохи романтизма. Так, Ш. Бодлеру представлялось совершенно необходимым, в рамках утверждения новой романтической эстетики живописи, безапелляционно конституировать: «Можно отыскать в цвете гармонию, мелодию и контрапункт» («On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contrepunt») [16, 83]. Ван Гог, «следуя примеру Делакруа и Блана, часто использовал музыкальные термины, такие как “гармония” <...> и “регистр” <...>» [29, 95]; звучные контрастные цвета определялись им как «симфония» («симфония желтого и синего», например: письмо к Тео номер 526 [4, 387]), а его любимый желтый цвет воспринимался им как пронзительная, высокая «нота желтого» (см: [29, 146]).

Применение подобных категорий служит индикатором специфической интенции к организации картинного пространства и самого живописного материала в согласии с правилами музыкальной композиции, причем в двух диалектически связанных конструктивных аспектах: *процессуальном* и *архитектоническом*. Первый из обозначенных аспектов подразумевает создание эквивалента длящейся, саморазвивающейся мелодии чисто живописными средствами — с помощью колористической модуляции, векторной субординации мазков и штрихов, линейного ритма форм.

Когда на определенной секции картины мазки устремлены в одном направлении, обладают одинаковой текстурой, плотностью, длиной, сходны по цветовой гамме — они образуют целостную структуру, для охвата которой необходимо постепенное движение взгляда по холсту в заданном направлении. Подобный вариант имел в виду Сезанн, когда писал об «Алжирских женщинах», что «цвета входят друг в друга», всё связано и сработано вместе (цит. по: [8, 278]). Картина вполне может представлять собой «контрапункт» подобных «мелодий», а может быть одной-единственной «мелодией», в зависимости от замысла мастера. В последнем случае полотно «звучит в одной тональности», роль которой выполняет доминирующий тон. Чтобы распознать само наличие и «цвет» такой «тональности», определяемой присутствием «мелодии» (понимаемой как общая интенция к темпорализации полотна), можно прибегнуть к рекомендациям Бодлера: «Правильный способ узнать, является ли картина мелодичной (*mélodieux*), — это посмотреть на нее с достаточного расстояния, чтобы невозможно было разглядеть ни сюжета, ни линий. Если она мелодична, она уже обладает смыслом, и она уже заняла свое место в свитке воспоминаний» [16, 85]. Настоящим «мелодистом» в этом отношении можно именовать Делакруа, который, как известно, рекомендовал искать общий тон в эскизе прежде разработки деталей. Впечатление от полотна, обладающего единой «колористической мелодией», Делакруа передает с пафосом, достойным почитавшего его Бодлера: «Прежде чем вы даже узнаете, что картина репрезентирует, вы входите в собор, и вы оказываетесь слишком далеко от картины, чтобы узнать, что она изображает, и часто вы оказываетесь захвачены этим волшебным аккордом (*vous êtes pris par cet accord magique*); линии сами по себе обладают порой этой силой, достигаемой их грандиозностью. Именно здесь заключается истинное превосходство живописи над другими искусствами: эта эмоция обращена к самой сокровенной части души» [20, 63].

Помимо такой мелодии «колористической», другим видом мелодии в живописи может считаться мелодия «линейная» (эти два вида мелодии соответствуют извечной диалектической оппозиции цвета и линии, колористов и мастеров рисунка). Она формируется контурными линиями взаимодействующих друг с другом форм,

---

второй зрительной диагональю (от нижнего левого до верхнего правого угла). Линия правой грани шлема Роже и линия глаз Анжелики падают на вертикали, маркирующие разделение длины холста в отношении золотого сечения справа налево и наоборот.

группирующихся в определенном порядке и в заданной последовательности. Создать такую мелодию было целью, например, Виктора Борисова-Мусатова. Сам художник был уверен в том, что «бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. <...> Во фресках этот лейтмотив — бесконечная, монотонная, бесстрастная, без углов линия»<sup>16</sup>.

Очевидно, что движущей силой, организующей мазки, штрихи, цветовые пятна и линии на картине в «мелодию», служит феномен *ритма* — в полном соответствии с этимологией слова («ритм» — «течение»). Именно ритм обуславливает имманентное движение материала на плоскости холста, давая импульс взгляду зрителя и заставляя «воссоздавать» это движение в процессе рассматривания картины. Композиционный ритм проявляется на разных уровнях структурирования картины: на уровне жизни мельчайших единиц живописного материала (штрихи и мазки, подобные мотивам в музыке); на уровне довольно крупных цветовых масс и отдельных форм-фигур (корреспондирующих с уровнем музыкальных фраз, образующих синтаксис произведения); на уровне больших композиционных блоков — частей картины (их порядок может коррелировать с порядком секций музыкальной формы).

В последнем случае логично говорить об *архитектоническом аспекте* живописной композиции. Чтобы сделать его явным, необходимо добиться определенных визуальных акцентов: посредством продуманного чередования светлых и затененных участков; с помощью выстраивания композиционных рифм (расположение сходных или контрастных цветовых масс или форм в выбранной позиции относительно осей симметрии или зрительных диагоналей). Своего рода квинтэссенцией «архитектонического» понимания «музыки картины» может служить суждение Делакруа, высказанное им в статье «Реализм и идеализм»: «Существует некий род эмоции, характерный всецело для живописи; ничто иное не дает подобной идеи. Существует некое впечатление, которое проистекает из подобного расположение цветов, светлых участков, теней и проч. Это то, что мы бы назвали музыкой картины (*la musique du tableau*)» [20, 63]. Порядок тщательно рассчитанных визуальных акцентов создает ритм высшего порядка, который с некоторой долей условности можно назвать «визуальным метром».

В качестве примера разных ритмических структур приведу парные работы Анри Матисса: «Гармония в красных тонах (Десерт)» (Иллюстрации 1) и «Разговор»<sup>17</sup> (Иллюстрация 2). В «Десерте» акцентированы S-образные узоры, поскольку выполнены темно-синим по резко контрастному красному фону. Композиционные рифмы (стулья; голова женщины и склоненное дерево; два графина; две вазы с фруктами) создают грациозно-симметричную метрику, «скрепляющую» прихотливое плетение ритмического орнамента. Осью симметрии выступает большая ваза. В «Разговоре» две контрастирующие по светлоте фигуры (бледно-голубая стоящая и иссиня-черная сидящая) образуют два визуальных акцента; смена цвета фона с индиго на зеленый и обратно дополняет «метр» картины третьим акцентом. Трехсекционная композиция (при крупном членении холста) дополняется мультипликацией добавочного конструктивного элемента — эллипса. Его репликация в напряженных изгибах балконной ограды, извивах пейзажа, частях тела женщины образует ритмическую форму второго плана.

Введение повторяющегося элемента в роли главной «темы» картины; создание путем его репликации композиционных «рифм» может служить не только дополнительным способом формопостроения, но и основным, и приводить к актуализации конструктивных принципов, не только близких музыкальным, но и напрямую и сознательно заимствованных из музыкального искусства. Так, упомянутая трехсекционная конструкция, АВА<sub>1</sub>, скорее может считаться общей для музыки и живописи, чем собственно свойственной конкретному виду искусства. Ведь в основе этой конструкции

<sup>16</sup> Из письма А. Н. Бенуа. Таруса, октябрь 1905 г. Цит. по: [1, 322].

<sup>17</sup> Эти произведения, выполненные маслом на холсте, хранятся в Санкт-Петербурге, в Государственном Эрмитаже. Обе начаты в 1908 году, «Десерт» закончен в 1909, «Разговор» — в 1912.

лежит идея сочетания двух видов симметрии, зеркальной и переносной; и если переносная симметрия, основанная на идее несимметричности внутри себя самого повторяющегося паттерна, соприродна времени как феномену, то зеркальная симметрия — явление чисто пространственное<sup>18</sup>. И только конкретное наполнение этой конструкции характерным материалом, который испытывает становление (длится) во времени сам по себе (музыка) или требует «воссочинения» такого становления самим зрителем (живопись), позволяет говорить о временном искусстве как ориентире при создании пространственного произведения, а не наоборот. Одним из образцов «темпорализации» формы  $ABA_1$  именно с помощью повторяющихся визуальных элементов-тем может послужить «Осенний вечер» Борисова-Мусатова<sup>19</sup> (Иллюстрация 3). При желании в этой работе можно даже усмотреть черты «сонатности» (из-за наличия двух повторяющихся «тем» и даже подобия «тематического синтеза»).

Поскольку «Осенний вечер» был задуман как эскиз к фреске (к сожалению, Борисову-Мусатову так и не удалось осуществить цикл росписей, как он мечтал об этом<sup>20</sup>), структура картинного пространства этой работы чрезвычайно показательна с точки зрения реализации эстетического кредо мастера — достижения впечатления неспешно развертывающегося, монотонного, словно бы во сне совершаемого и при этом отнюдь не механистичного движения (стоит напомнить, что художник мечтал учиться у Пьера Пюви де Шаванна, постичь его принципы создания декоративных панно). Чередование фигур слева направо (что соответствует привычному направлению взгляда) создает ощущение плавности, поскольку фигуры появляются сразу друг за другом; некоторые идут попарно; таким способом расположения персонажей Борисов-Мусатов достигает особой «плотности» действия при его однообразной повторяемости, позволяющей глазу отдохнуть.

<sup>18</sup> Действительно, в музыке трехчастная форма типа  $ABA_1$  базируется на идее симметрии: зеркальной (в крупном плане) и переносной (поскольку разделы  $A$  и  $A_1$  сохраняют внутри себя векторное движение от исходного мотива, если только речь не идет о таком редком случае, как [почти] полный ракоход музыкального материала, наподобие Хиндемитовой пары Интерлюдия-Постлюдия и Фуги in  $F$  из цикла *Ludus tonalis*). В живописи эквивалентной форме « $ABA_1$ » присуща по природе именно *пространственная*, зеркальная симметрия. Использование этой конструкции, как правило, призвано подчеркнуть покой, излучаемый изображенным сюжетом — как, например, в «Обручении Марии» Пьетро Перуджино (1500 – 1504, дерево, масло, 234 x 186 см, Казн, Музей Изящных искусств), — позже Рафаэль «оживил» предложенную старшим мастером композицию путем именно легкой дестабилизации симметрии (см: его «Обручение Марии», 1504, дерево, масло, 174 x 121 см, Милан, галерея Брера). Другой вариант применения подобной конструкции — придание устойчивости сверхдинамичной, напряженной, сюжетно дисгармоничной композиции. К подобному принципу стабилизации ритма в картине зачастую прибегал Н. Пуссен. В пример можно привести его «Суд Соломона» (1649, холст, масло, 101 x 150 см, Париж, Лувр): носителями строгой симметрии здесь являются колонны и мраморные прямоугольные детали на заднем плане (одна из них — дверной проем), соответственно  $A$  и  $A_1$ ; роль сегмента  $B$  выполняет трон с величественно восседающим царем.

<sup>19</sup> Эскиз (1905), выполненный акварелью, графитным карандашом, кистью и пером на бумаге (размер листа 61,8 x 98,5 см), хранится в Государственной Третьяковской галерее.

Ольга Яковлевна Кочик в свое время провела замечательное по глубине проникновения в материал исследование творчества русского мастера. Один из самых важных ее выводов стоит привести в целостности: «Искусство Борисова-Мусатова оказывает свое воздействие на зрителя в большой мере собственно структурными средствами, обладающими у него значительными выразительными возможностями. Логика построения произведения не просто помогает выявить смысл изображенного, но становится равноправным самостоятельным носителем содержания. Образное значение заключено в построении картины и выявлено в нем, строй и смысл слиты. Это их новое соотношение приближается к музыкальному, где такой способ выражения содержания является основным» [11, 44].

<sup>20</sup> В планы Борисова-Мусатова входило создание четырех панно для особняка, построенного выдающимся архитектором Ф. О. Шехтелем в 1901-1902 годах для А. И. Дерожинской, дочери фабриканта И. И. Бутикова.



Иллюстрация 1. А. Матисс «Гармония в красных тонах (Десерт)» (1908).



Иллюстрация 2. А. Матисс «Разговор» (1912).

При этом структура художественного пространства при ближайшем рассмотрении обнаруживает черты трехчастности, позволяющей упорядочить ритм процессии: пространство вполне может быть разделено на три секции в соответствии с расположением двух мыслимых вертикальных линий, каждая из которых отмечает деление длины холста в отношении золотого сечения — слева направо и наоборот. Прямо

на пути следования этих мыслимых вертикалей (маркированных к тому же изображением стволов деревьев) оказываются две более низкие, чем остальные, женские фигуры: их взгляды устремлены под углом 45 градусов в землю. Взгляд, достигнув этих персонажей, ощущает некие «цезуры», прерывающие ритм шествия: данные цезуры образуют одну из многочисленных «композиционных рифм», представленных в акварели.

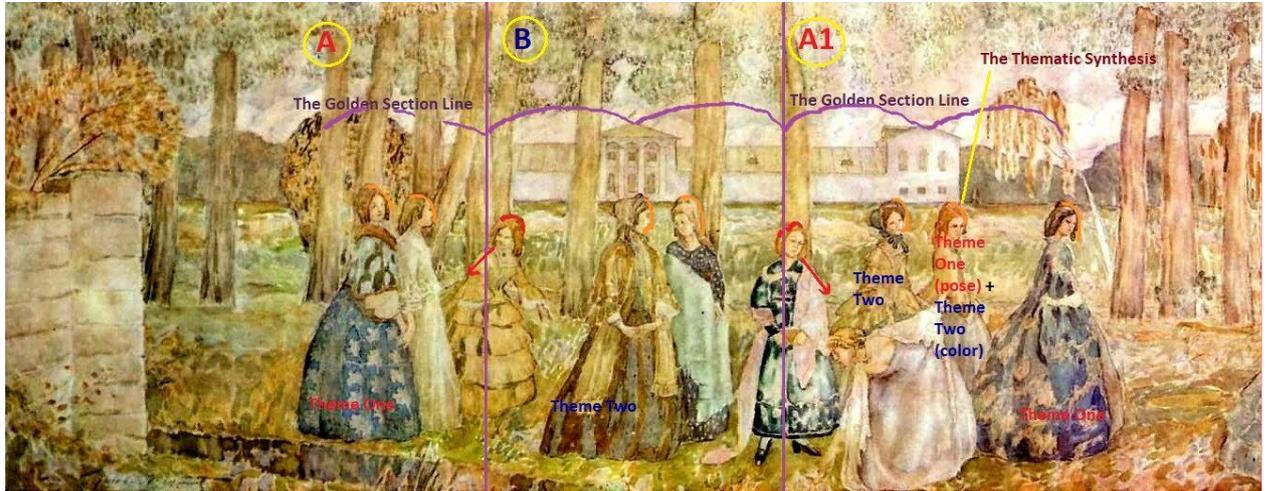


Иллюстрация 3. В. Э. Борисов-Мусатов «Осенний вечер» (1905).

Иные «композиционные рифмы» обусловлены функцией в процессии и характерным обликом других персонажей. Так, первая слева фигура в синем платье и изумрудной накидке вполне может быть интерпретирована в качестве «главной темы» композиции. «Двойник» этой женщины, задрапированный в близкие по тону иссиня-зеленоватые ткани, с той же прической, оказывается крайним справа (сюжетно открывает процессию — однако взгляд зрителя движется от завершения шествия к его началу; поэтому может даже казаться, что фигура справа обозначает тот путь, который должна пройти крайняя фигура слева). Тем самым отмечаются отправная и итоговая точка *изображенного* на акварели движения (слева направо) — что вступает в напряженные диалектические отношения с разомкнутостью самого этого движения, с его интенциональной направленностью за пределы художественного пространства (если присмотреться, можно увидеть справа край подола женского платья — видимо, это намек на скрывающуюся за пределами пространственных границ фигуру).

Женщина в охристо-желтой шали и в коричневой шляпе, повернувшая голову в профиль, может быть «прочитана» как «вторая тема» («побочная тема»). Образ этой женщины дважды реплицирован в третьей секции картины. В первом случае — в качестве «отражения» этого образа (второго «проведения» «второй темы») «прочитывается» фигура женщины, тоже в шали и в шляпке того же фасона, которая наполовину скрыта застывшей в поклоне девушкой. Во втором случае — как «реплика» «второй темы» рассматривается предпоследняя фигура справа; можно даже, с некоторой долей условности и, разумеется, метафорически, говорить о «тематическом синтезе»: ее желтая накидка «заимствована» у женщины, представляющей «вторую тему»; поза же коррелирует с позой крайней слева женщины, репрезентирующей «первую тему» (к тому же у второй справа героини нет головного убора, как и у замыкающей шествия дамы).

Даже этот довольно краткий анализ показывает любопытные нюансы. С точки зрения *архитектоники* акварель вполне определенно может быть разделена на три секции — согласно указанным линиям золотого сечения. Фигуры, воплощающие в конструктивном аспекте «первую» и «вторую» «темы» и их «реплики», образуют отчетливо видимые композиционные «рифмы». А вот с точки зрения *процессуального* аспекта композиции мусатовская акварель интерпретируется далеко не столь однозначно. Художник выстраивает *ритм* сменяющихся друг друга форм таким способом, что этот ритм

естественно «прочитать» слева направо; при этом *сюжетно* крайняя справа дама *открывает* процессию, в то время как при «чтении» акварели в логичном направлении взгляд приходит к этой фигуре *в последнюю очередь*. Поэтому ощущение того, что героиня *ведет* за собой остальных участниц прогулки, нивелируется: шествие будто возникает из ниоткуда и уходит куда-то за пределы пространства; отсюда и возникает знаменитое мусатовское состояние полудремы-полуяви, полумечты-полуреальности, которое создается, конечно же, с помощью особого мягкого, «дымчатого» колорита — но также и с помощью филигранно выверенного ритма. В «Осеннем вечере» композиционный ритм отчасти вступает в едва уловимое напряженное соотношение с визуальными акцентами, требуемыми законами воплощения предметного плана. Следовательно, именно *диалектика архитектоники и процессуальности* становится важнейшим фактором смыслообразования в мусатовском искусстве.

Если композиционный принцип, заложенный в форме АВА, имманентен и темпоральным, и спациональным искусствам, то совсем иное дело — конструктивный принцип фуги (имитации, канона, а в широком смысле — контрапункта). Действительно, экстраполяция имитационного принципа на живописное произведение приводит к совершенно специфической группировке форм и конструктивному членению изобразительной плоскости, которые как минимум вступают *в противоречие* с естественным расположением в пространстве предметов. Таковы: разделение композиции на «ярусы», соответствующие «голосам» в полифонической пьесе; вариантность одного и того же конструктивного элемента, модифицированные версии которого (увеличенные, отраженные от осей симметрии, уменьшенные) оказываются «помещенными» на соответствующие «ярусы» и сопряженными в дискретные «ряды», где «тематические» фигуры-паттерны перемежаются «интермедийными» фрагментами.

Все перечисленные особенности заметны в «Фуге» М. Чюрлениса<sup>21</sup> (Иллюстрация 4). Предметный план в этой работе представлен образом ели, который подвергается самым необычным превращениям, поскольку явно понимается художником в функции «темы» полифонической пьесы: если появление ёлочек поменьше размером вполне объяснимо не только конструктивно (ряд проведений «темы» «в уменьшении»), но и «природно», — то появление «темы в обращении» (перевернутой корнями вверх ели) не так уж самоочевидно и предметно обусловлено. Даже мысль о том, что художник играет с отражениями елей в водной глади, не находит подтверждения: мнимые «отражения» находятся совершенно не в той позиции, которую должны бы занимать относительно отражаемых деревьев; а некоторые из елей, напротив, вообще не имеют «зеркального двойника». «Интермедийный» материал представляет собой комплекс форм, уже почти не воспринимаемых предметно; «увеличения» и «уменьшения» выбранных для «интермедий» форм представляют собой варианты трансформации последних, вплоть до столь сильной модификации, при которой сохраняется лишь характер очертаний, но не они сами.

Таким образом, fuga как принцип формопостроения, экстраполированный на живописное произведение, властно требует отказа от предметности, выявления *конструктивной сущности* предметных форм; причем не предметный смысл формы определяет конструктивную сущность, а наоборот, конструктивный геометризм формы выступает ее истинным художественным и онтологическим смыслом, определяющим предметное значение формы, кристаллизующееся по мере наполнения ее материалом. Такая вторичность предметности — индикатор тенденции к обретению музыкальности, поскольку знаменует постепенное освобождение от мимесиса.

«Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки, — вот, по нашему мнению, его метод» [7, 151], — замечает о Чюрленисе Вяч. Иванов. Причем, по мысли поэта, подобный метод предполагает

<sup>21</sup> Работа (1908, Каунас, Национальный художественный музей имени М. К. Чюрлениса) входит в диптих «Прелюдия и fuga»; выполнена темперой на бумаге. Размер 62,6 x 73,0 см.

«повторное воспроизведение начальной живописной формы», которое представляет собой не просто, как могло бы показаться, вариантную репликацию модели, а постепенное абстрагирование исходной формы, заимствованной из окружающего мира: такое абстрагирование происходит путем актуализации «музыкально-производных форм»; они «останутся верными исходной форме, данной наблюдением, но будут стремиться обобщить ее до отвлеченности, раскрывая в ней путем этого отвлечения основной, неподвижный, постоянный тип, ее первообраз» [7, 151–152]<sup>22</sup>.

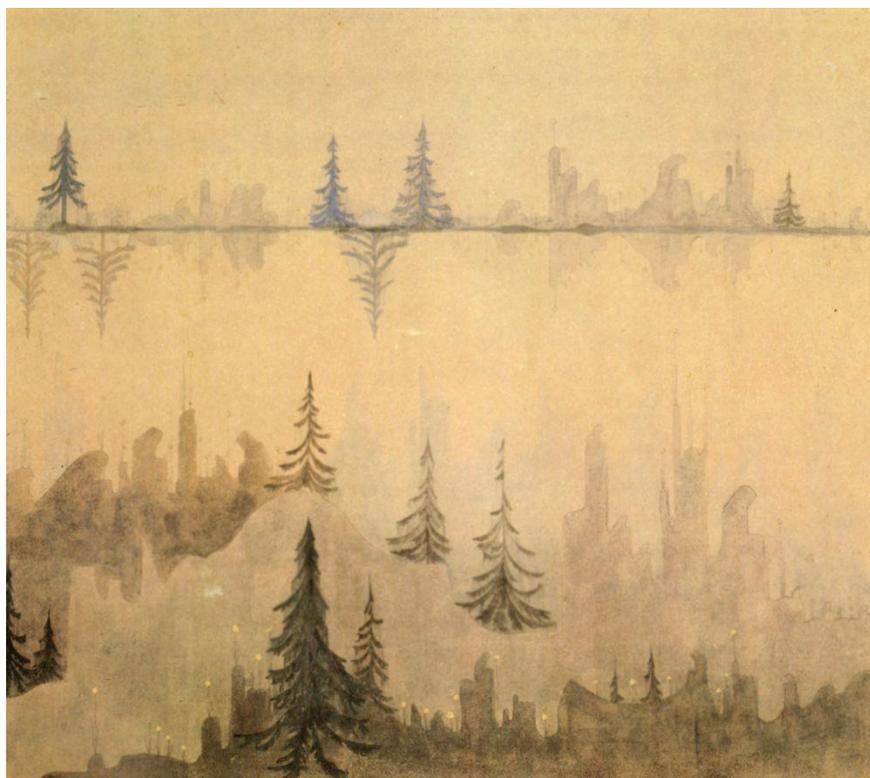


Иллюстрация 4. М. К. Чюрленис «Фуга» (1908).

Неудивительно поэтому, что попытки воплотить фугу визуальными средствами занимали ум художников, следующих, сознательно или нет, по пути отказа от мимесиса, то есть — в сторону (в пользу) абстракции. Таковы, например, П. Клее или В. Кандинский, размышлявший о контрапункте красок на страницах трактата «О духовном в искусстве»<sup>23</sup>.

Однако и ранее, еще в эпоху романтизма, когда путь к распредмечиванию композиции только намечался, живопись знала подобные примеры. Вряд ли Рунге мог сказать «картина моя становится тем же, чем в музыке является фуга»<sup>24</sup>, если бы он не пришел к совмещению в своих работах предметности и узорчатой, абстрактной арабесочности. Репликация выбранных орнаментальных ячеек, их сочетания, преобразования служат Рунге для выстраивания контрапункта *линейных арабесок*, воплощающих суть художественной формы, в то время как предметность становится лишь поводом для игры линий и красок. «...подобное возможно в нашем искусстве, — уверен Рунге, размышляя о фуге, — а именно насколько облегчаешь себе задачу, когда выявишь музыкальную фразу, лежащую в основе целого произведения, и, варьируя ее, все время заставляешь проглядывать ее изнутри целого» [14, 461]. Такой «музыкальной фразой» становится, как правило, форма, выразительность которой, при всей очевидности

<sup>22</sup> Разные варианты воплощения концепции эйдоса — первообраза — в картинах литовского художника рассмотрел К. В. Зенкин. См.: [6, 111–112].

<sup>23</sup> См., например: [9, 27 – 28, 37]. См. также: [30, 205–206].

<sup>24</sup> См.: [14, 461].

закрывающегося в ней предметного смысла, обусловлена в первую очередь линейно-ритмической структурой, служащей ее конструктивным смыслом. Например, в «Уроке соловья» (1804 – 1805, холст, масло, 105 х 86 см, Гамбург, Кунстхалле) фактически присутствует две арабесочных «темы», причудливо «контрапунктирующих» друг другу: ритм их появления в композиции и их чередования воспринимается как *чисто орнаментальный* (Иллюстрация 5). «Первой темой» служит в данном случае странно изогнутые растительные элементы: корни и ветви деревьев (картина), стебли растений (рама); второй — столько же гибко и изящно вариантно реплицируемая фигурка путти (три ее вариантных воплощения помещены художником на раму и одно — внутри картинного пространства).



Иллюстрация 5. Ф. О. Рунге «Урок соловья» (1804–1805).

Категория арабески возникает в рассматриваемом контексте далеко не случайно: именно арабеска, интерпретированная как структурный алгоритм, в основе которого — непрерывное развитие и обновление исходной модели, является по своей диалектической пространственно-временной природе (генезис от визуальных искусств при превалировании процессуальности) формообразующим принципом, общим для музыки и изобразительных искусств (чему способствуют также такие специфические качества арабески, как принципиальная немиметичность ее сущности; стремление выйти за собственные пределы; тяга к «открытости», «разомкнутости» образуемой ею структуры; взаимообусловленность и соподчинение архитектурного и процессуального аспектов при ее становлении).

В европейской живописи категория арабески была известна еще со времен Рафаэля; в эпоху Просвещения она стала предметом философской рефлексии, например, в статье Гёте «Об арабесках» (1789) [3] или в «Критике способности суждения» Канта (1790); в последнем случае феномен арабески связывается с понятием «свободной красоты» (*pulchritudo vaga*), не требующей никакого целеполагания, кроме нее самой, и философ приходит к выводу, что под категорию «свободной красоты» вполне можно подвести музыкальную импровизацию (см.: [10, 67]). Немного позже Новалис уравнивает в онтологических правах арабеску, орнамент, узор, с одной стороны, — и музыку, с другой стороны, назвав арабески «истинной зримой музыкой» (см.: [25, 177])<sup>25</sup>. Логичное обобщение подобных идей с эстетической точки зрения было предложено Эдуардом Гансликом в знаменитом трактате «О музыкально прекрасном» («*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854»): Ганслик говорит о «живой арабеске» («*lebendige Arabeske*») [24, 45], находящей свое воплощение в музыке и представляющей ему звучащим эквивалентом извивающихся, капризных линий, постигаемых взглядом.

Апофеоз арабески пришелся на эпоху символизма: мастера-живописцы, чьи миропонимание и творческие устремления связаны с символистским эстетико-мировоззренческим вектором (таковы, например: Г. Моро, О. Редон, М. Дени), не просто воплощали арабеску в собственном искусстве — а почитали ее *высшим художественным принципом*. В пример можно привести воззрения Мориса Дени (*Maurice Denis*), друга К. Дебюсси<sup>26</sup>. Хорошо известно, что композитор почитал музыкальную арабеску («*arabesque musicale*») специфическим «орнаментальным принципом», служащим основой всех родов искусства («*ce principe de 'l'ornement' qui est la base de tous les modes d'art*»), и прослеживал развитие арабесочного принципа от грегорианского пения и произведений «примитивов» (О. ди Лассо, Л. де Виттории, Дж. П. да Палестрины) — до И. С. Баха (см.: [19, 47-48]). Любопытные соответствия с концепцией Дебюсси обнаруживают эстетические максимы Дени. «В истоках искусства — чистая арабеска (*l'arabesque pure*)» (цит. по: [15, 228]), — таково эстетическое кредо одного из лидеров группы «Наби». Как следует из воззрений Дени, с помощью такой арабески нужно структурировать картинное пространство, которое, прежде всего, являет собой пустую плоскость, требующую украшения (см.: [20, 15]). За каждой орнаментальной фигурой, которая не столько воплощает, сколько обозначает тот или иной предмет реального мира, скрывается геометрический эйдос, и совокупность последних обуславливает скрытую структуру картинного пространства; это и есть, судя по всему, структурная арабеска, определяющая художественный смысл целого. Она предполагает единство двух компонентов: наличие элементов симметрии при построении формы и согласие, гармонию цветов («*taches symétriques de forme, harmonieuses de couleur*»; см.: [15, 228]). И если арабеску звучащую формирует, прежде всего, специфическое сочленение мотивов и фраз (то есть — арабеска относится к базовому уровню музыкального синтаксиса), то арабеску визуальную — искусное сочетание избранных художником первоэлементов композиции, первоэлементов геометризованных, структурно определенных, и первоэлементов колористических, определенных тонально. Все эти первоэлементы могут и даже должны вариантно повторяться: тем самым их имманентно художественный смысл будет обновляться при сохранении исходных характеристик — диалектика, являющаяся сердцевинной смыслом арабески как структурного алгоритма. Блестящим примером служит «Лестница в листе» — картина, имеющая вторым названием обозначение «Арабеска» (1892; холст, масло; 235 см x 172 см; Сен-Жермен-ан-Ле, Музей Мориса Дени; Иллюстрация 6). Основным структурным первоэлементом служит абстрагированный, геометризованный листочек дерева — фактически два сегмента дугообразных линий, соединенные друг с другом); в качестве второго структурного элемента можно рассматривать мотив собранных в «соцветие» изогнутых орнаментальных линий,

<sup>25</sup> Более подробно на эту тему см.: [12].

<sup>26</sup> Об их знакомстве см., например: [20, 6].

повторяющихся в роли ведущего формального мотива в изображении женских фигур (подолы платьев, прически, изгибы рук, рукава) и фрагментов неба, видимых сквозь кущи (утонченно взвихренные белые облака на голубом фоне).

Рассматривая арабеску в общем, то есть — не только как феномен, но и, прежде всего, в качестве категории, можно определить ее сущность как особый путь организации художественного произведения во времени и (или) в пространстве; таким образом, арабеска есть способ существования художественного произведения в пространственно-временном континууме: в общем смысле арабески есть вариант родовой философской категории модуса.



Иллюстрация 6. М. Дени «Лестница в листве (поэтическая арабеска для одного плафона)» (1892).

История изобразительного искусства знает уникальный пример актуализации категории модуса, понятой в музыкальном смысле, — в сфере живописи. Никола Пуссен, выписывая из знаменитого трактата Дж. Царлино «Установления гармонии» определение слова «модус», осуществляет «логический спуск» от общего значения слова — к частному. Сперва Пуссен осмысляет модус как рациональный метод организации и упорядочения бытия каждой вещи; затем модус трактуется как особая мера, в согласии с которой необходимо «аранжировать» каждую красивую вещь. В более узком смысле модус, согласно воззрениям Пуссена, являет собой стиль или манеру письма; причем манера определяется избранным сюжетом. Так, фригийский модус подходит для

воплощения ярости, гнева, для его употребления пригодна и военная тематика; дорийский исполнен покоя, но при этом строг; праздничный ионийский идеально подходит для отображения сюжетов, исполненных радости: танцев, вакханалий и прочего (см.: [28, 168]).

Для создания эквивалента музыкальным модусам Пуссен фактически изобретает, если можно так сказать, систему ритмических и колористических формул, которые могут быть уподоблены мелодическим формулам греческих модусов, определяющим эос каждого из них. Колористическая формула дорийского модуса чаще всего связана с акцентуацией трех цветов — красного, синего и белого (цвета флага Франции, как отмечают некоторые исследователи); фригийского — коричневого и фиолетового; лидийского — светло-зеленого; ионийского — желтого и оранжевого. Мера темпорализации ритмической формулы зависит от выбранного модуса. Самыми динамичными предстают фригийский и ионийский модус, причем во фригийском ритм более резкий и жесткий из-за применения угловатых линий. Ионийский модус предполагает более плавные линии, при этом формы чередуются в довольно быстром «темпе». Это значит, что взгляду либо нужно мало времени, чтобы перейти от одной формы к другой (при рассматривании больших полотен), либо пространственные промежутки между формами малы. Для дорийского модуса характерна пирамидальная ритмическая структура в качестве скрытой геометрической основы полотна. Любопытные примеры воплощения каждого из модусов приводит Жак Тьюе [28, 168–169]. По мысли исследователя, художник должен выбирать модус в согласии со своим замыслом показать зрителю конкретные пропорции форм, ритмы, цветы и арабески («la proportion des forms, les rythmes, les coupeurs, les arabesques»), которые реципиент должен воспринять [28, 168].

В целом модус у Пуссена трактуется как способ организации колористически-ритмической структуры полотна. Такая интерпретация подобна средневеково-ренессансному пониманию модуса как способа организации напева<sup>27</sup>.

Основные результаты корреляций музыки и живописи и применения категориального аппарата музыки и принципов формообразования (в архитектурном и процессуальном аспекте) к живописи представлены на схеме (Таблица 1).

Таблица 1. Экстраполяция музыкальных категорий и принципов формопостроения на живопись.

<i>Актуализация категорий, общих для пространственных и темпоральных искусств, но с акцентом на временных качествах этих категорий</i>	<i>Актуализация музыкальных категорий для характеристики специфики выразительных средств живописи</i>
а) Категория <i>модуса</i> (Н. Пуссен)	а) <i>Архитектонический аспект</i> (применение повторяющегося элемента как визуальной «темы»; создание композиционных «рифм» путем репликации «темы»; актуализация конструктивных принципов фуги, сонаты и форм, опирающихся на схему АВА: Ф. О. Рунге, В. Э. Борисов-Мусатов, М. Чюрленис, В. Кандинский, П. Клее)
б) Категория <i>арабески</i> (примеры: Ф. О. Рунге, Э. Делакруа, Г. Моро, В. Ван Гог, О. Редон, М. Дени)	б) <i>Процессуальный аспект</i> (создание эквивалента мелодии путем «колористической модуляции» и высвобождения «энергии ритма»: Э. Делакруа, О. Редон, В. Э. Борисов-Мусатов, А. Матисс)

<sup>27</sup> Подробная характеристика интерпретации модуса в творчестве Пуссена предложена в следующем источнике: [13].

## Литература

1. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов в семи томах: Том 7. Искусство народов СССР XIX – XX вв. / под ред. А. А. Федорова-Давыдова и Г. А. Недошивина. С. 300–325.
2. *Виппер Б.* Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Сб. ст. / ред. Б. Р. Виппер. М.: Издательство Академии художеств, 1962. С. 134–150.
3. *Гете И. В.* Об арабесках / Пер. Е. Закс // Гете И. В. Об искусстве / Сост., вступ. статья и примеч. А. В. Гулыги. М.: Искусство, 1975. С. 83–88.
4. *Гог В. ван.* Письма / пер. П. В. Мелковой; общ. ред., сост., вст. статья и примеч. Ю. И. Кузнецова. Л.—М.: Искусство, 1966. 604 с.
5. *Делакруа Э.* Мысли об искусстве. О знаменитых художниках / Эжен Делакруа; пер. с франц., вступ. статья и комментарий В. Прокофьева. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. 282 с.
6. *Зенкин К. В.* Мир М. К. Чюрлениса в музыке и живописи // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 5. Ростов-на-Дону, [б. и.], 2013. С. 106–119.
7. *Иванов В. И.* Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов В. И. Собрание сочинений в 4 томах. Том 3 / под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт. Брюссель: [б. и.], 1979. С. 147–170.
8. Из книги Жоашима Гаске. Сезанн // Сезанн П. Переписка. Воспоминания современников / пер. с франц., сост., вступ. статья, примеч. Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1972. С. 270–281.
9. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1990. 68 с. (Из архива русского авангарда).
10. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Собрание сочинений: в 8 т: Т. 5 / Пер. М. И. Левиной; Под общ. ред. проф. А. В. Гулыги. М.: Чоро, 1994. 414 с.
11. *Кочик О. Я.* Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М.: Искусство, 1980. 236 с.
12. *Ровенко Е. В.* Арабеска как структурный принцип в романтической музыке и живописи // Философия творчества. Творчество и жизненный мир человека. Ежегодник / Отв. ред. Смирнова Н. М., Бескова И. А.. М.: ИИнтелЛ, 2017. С. 312–326.
13. *Ровенко Е. В.* Никола Пуссен и учение о музыкальных модусах // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 3. С. 126–167.
14. Рунге Филипп Отто. Каспар Давид Фридрих. Романтическая эстетика в изобразительном искусстве. Раздел III // Эстетика немецких романтиков / Сост., перевод, вступ. статья и комментарий А. В. Михайлова / Под ред. М. Ф. Овсянникова и др. М.: Искусство, 1987. С. 448–527.
15. *Barbillon C.* Canons du corps humain au XIXe siècle. L'Art et la Règle. Paris: Odile Jacob, 2004. 386 p.
16. *Baudelaire Ch.* Salon de 1846 // Baudelaire Ch. Critique d'art suivi de Critique musicale / Édition établie par Claude Picbois; présentation de Claire Brunet. Paris: Gallimard, 2011. P. 75–156. (Collection Folio/Essais).
17. *Bergson H.* La perception du changement. Conférences faites a l'Université d'Oxford les 26 et 27 Mai 1911. Oxford: At the Clarendon Press, 1911. 38 p.
18. *Blanc Ch.* Les artistes de mon temps. Paris: Librairie de Firmin-Didot et C<sup>ie</sup>, 1876. 556 p.
19. *Debussy C.* Monsieur Croche, antidilettante. Paris: Dorbon-aîné, 1921. 164 p. (Les Bibliophiles Fantaisistes).

20. *Delacroix E.* Réalisme et idéalisme // Eugène Delacroix. Œuvres Littéraires. Quatrième édition. I: Études esthétiques / Avant-propos d'É. Faure. Paris: G. Crès & Cie, Bibliothèque dionysienne, 1923. P. 57–68.
21. *Delannoy A.* Maurice Denis. Paris: Éditions Cercle d'Art, 2004. 71 p. (Découvrons l'art — XX siècle).
22. *Eeden Fr. Van.* Kunst. Vincent van Gogh // De Nieuwe Gids. Jaargang 6 (1891). Blz. 263–270.
23. *Gauguin P.* Ovir. Écrits d'un sauvage / choisis et présentés par D. Guérin. Paris: Gallimard, 1974. 350 p. (Idées-Gallimard, n° 296).
24. *Hanslick E.* Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1874. 142 S.
25. *Novalis [Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg].* Schriften. Dritter Theil // Hrsg. von Ludwig Tieck und Ed. v. Bülow. Berlin: Verlag von G. Reimer, 1846. 352 S.
26. *Rewald J.* Odilon Redon // Odilon Redon. Gustave Moreau. Rodolphe Bresdin. The Museum of Modern Art, New York, in collaboration with The Art Institute of Chicago / Distributed by Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York. New York, [West Berlin]: The Museum of Modern Art, [printed by Brüder Hartmann], 1961. P. 9–94. URL: [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3419\\_300062233.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3419_300062233.pdf) (дата обращения: 10.09.2018).
27. *Silvestre Th.* Eugène Delacroix: documents nouveaux. Paris: Michel Lévy Frères, 1864. 100 p.
28. *Thuillier J.* Nicolas Poussin. Tome 1. Dijon : Édition Faton, 2015. 381 p.
29. *Veldhorst N.* Van Gogh and Music. A Symphony in Blue and Yellow / transl. by D. Webb. New Haven, London: Yale University Press, 2017. 178 p.
30. *Vergo P.* The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage. London, New York: Phaidon, [2013]. 368 p.