

5. Noverr. Zh.Zh. *Pis'ma o tantse i baletakh* [Letters about dance and ballets]. Editor and introductory article by Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 375 p. (In Russ.).
6. Petipa M.I. *Materialy. Vospominaniya. Stat'i* [Materials. Memories. Articles]. (In Russ.). Available at: <https://wysotsky.com/0009/180.htm#08>.
7. *Sovetskiy baletnyy teatr; 1917-1967: sbornik* [Soviet ballet theater, 1917-1967: Collection]. In-t istorii iskusstv, Leningr. gos. in-t teatra, muzyki i kinematografii; Ed. V.M. Krasovskaya. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 377 p. (In Russ.).
8. Fokin M.M. *Protiv techeniya: stat'i, pis'ma* [Against the tide: Articles, letters]. Ed.-comp. and author of the introductory article Y.I. Slonimskiy. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1962. 639 p. (In Russ.).

УДК 75.049

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-259-270

## ФУГА В АБСТРАКТНОЙ ЖИВОПИСИ КАК ОБЪЕКТ СИНЕСТЕЗИЙНОГО МЫШЛЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ

*Васирук Ирина Ивановна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано и музыковедения, Самарский государственный институт культуры (г. Самара, РФ). E-mail: [vasiruk@mail.ru](mailto:vasiruk@mail.ru)

В данной статье рассматривается современная абстрактная живопись в контексте синестезийного мышления и восприятия. Живописные работы последней трети XX – начала XXI столетия с названием «Фуга» по-разному демонстрируют два уровня синестезии: межчувственный и мыслительно-обобщенный. Именно психологический аспект понимания и интерпретации беспредметной живописи рождает правильные ассоциации и аналогии с музыкальной фугой. Именно межчувственные связи, тонкие «нюансы» восприятия «сложной» музыкальной фуги, ее универсальности и знаковости, позволяют проникнуть в вероятностный смысл. При анализе картин-фуг показаны разные факторы: колористически-цветовые и композиционные решения, многообразие геометрических фигур и графических элементов в пространстве картин. Многомерный и многолетний «путь» фуги в абстракции делает ее необходимым коллаборационным элементом как в содержательно-художественном, так и в синестезийно-психологическом плане.

В результате предпринятого исследования выяснилось, что правильность понимания авторского замысла включает в себя и поворот в сторону реципиента – зрителя, способного к ремифологизации, расшифровке смыслового спектра картин. Выявление онтологических и специфических свойств музыкальной фуги как высшей формы и жанра полифонической музыки позволило показать ее бытие в абстрактной живописи современных отечественных и зарубежных художников. Автор статьи приходит к выводу, что содержательный параметр абстрактной живописи сложен, так как он не воспроизводит видимое, но постигаем путем выстраивания гармонии с объектом и в связи с проникновением в смысл контекста на межчувственном, синестетическом уровне.

**Ключевые слова:** фуга, абстрактные картины, цвет, синестетический аспект, смысловые коды, ассоциации.

## FUGUE IN ABSTRACT PAINTING AS AN OBJECT OF SYNESTHETIC THINKING AND PERCEPTION

*Vasiruk Irina Ivanovna*, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Piano and Musicology, Samara State Institute of Culture (Samara, Russian Federation). E-mail: [vasiruk@mail.ru](mailto:vasiruk@mail.ru)

In this article, modern abstract painting is considered in the context of synesthetic thinking and perception. The paintings of the last third of the XX<sup>th</sup> -beginning of the XXI<sup>st</sup> century with the name *Fugue* differently

demonstrate two levels of synesthesia: intersensual and mentally generalized. Literally the psychological aspect of understanding and interpreting the non-objective painting gives a rise to the right associations and analogies with the musical fugue. It is the intersensory connections, the subtle *nuances* of the perception of a *complex* musical fugue, its universality and signality that allow us to penetrate into the probabilistic meaning. When analyzing fugue paintings, various factors are shown: coloristic color and compositional solutions, a variety of geometric shapes and graphic elements in the space of paintings. The multidimensional and long-term *path* of the fugue in abstraction makes it a necessary collaborative element, both in terms of content and art, and in terms of synesthesia and psychology.

As a result of the undertaken research, it turned out that the correctness of understanding the author's idea includes a turn towards the recipient – viewer, capable of remifologization, deciphering the semantic spectrum of paintings. The identification of the ontological and specific properties of the musical fugue as the highest form and genre of polyphonic music made it possible to show its existence in the abstract painting of modern domestic and foreign artists. The author of the article comes to the conclusion that the content parameter of abstract painting is complex, since it does not reproduce the visible, but is comprehended by building harmony with the object and penetrating into the meaning of the context at the intersensual synesthetic level.

**Keywords:** fugue, abstract paintings, color, synesthetic aspect, semantic codes, associations.

Фуга как музыкальный жанр и форма в современном искусстве все чаще становится предметом транспозиции в вербальные и невербальные тексты. Большой и пристальный интерес к этому музыкальному явлению демонстрируют писатели, поэты, художники, кинорежиссеры, хореографы, называя свои творения «фуга». Конечно, обращение к фуге имеет в своей основе разные причины, но основополагающим видится глубинное погружение в подтекстовый психологический слой, а не внешняя схожесть с музыкальной формой.

Очевидно, фуга обладает свойствами, которые дают ей свободную реализацию в других видах искусства, а также в различных стилевых и культурных условиях. Ее структура обладает универсальностью и вариативной множественностью при строгой и унифицированной форме. В музыке XX – начала XXI столетия структура фуги как «музыкальное клише» (Л. Н. Березовчук), как сочетание устойчивых компонентов (тема, ответ, противосложения, интермедии) сохраняется, но появляются новые структурные особенности, бесспорно, влияющие на музыкальное содержание полифонических сочинений. Однако абсолютно не меняется восприятие фуги, ведь ее тема «имеет сходство с научной гипотезой, которая не убеждает без многократных проверок, без предоставления доказательств» (цит. по [11, с. 48]). Слова А. Шенберга буквально вторят определению А. Н. Должанского, что фуга есть тезис с последующим доказательством. Таким образом,

принцип толкования, диалога, господствующий в фуге, «делает ее семантически универсальным жанром», «фуга наиболее красноречиво выражает идею диалога в том специфическом виде, который среди всех искусств доступен только музыке» [14, с. 42]. Течение мысли в фуге часто сравнивают с логикой повествования в философском трактате, поскольку тема-тезис обсуждается в процессе движения голосов в фуге и возвращается к самой себе в финале, претендуя «на подтверждение истинности предложенного ею постулата» [13, с. 84].

Более того, фуга наделена онтологическими качествами и «входит в структуру мироздания, многими своими параметрами отражая компоненты Вселенной, жизни человека, пространства, времени и являя собой универсальный способ художественного моделирования действительности» [3, с. 47]. На этот же бесспорный факт указывает масштабное понимание фуги как феномена и ее новое определение – «универсальный художественный концепт» [15]. Такое понятие вводится «для определения целостного феномена фуги как явления культуры, опредмеченного в различных видах искусства» [15, с. 5]. Именно «фаустовская» фуга, по определению О. Шпенглера, вобрала в себя инвариантное ядро, «архетип фуги, на основе которого затем происходила вся дальнейшая эволюция жанра» [16, с. 145]. Судить о феноменальности фуги, несущей всемирную востребованность, то есть ее «национализации»,

перенесении в иные национальные культуры, нам позволяет вся дальнейшая история как музыкального, так и других видов искусства.

Многие ученые-музыковеды понимали фугу в аналогичном аспекте. Так, в фуге как «определенном способе художественного моделирования мира» (К. И. Южак) оформились свойства, «образующие ядро ее семантической программы» (С. С. Коробейников) в эпоху И. С. Баха, и постоянно обновляющиеся структурные и содержательные компоненты тем не менее сохраняют семантический инвариант. Таким образом, фуга как «универсальная структура» явилась «эталонным музыкальным мышлением Постренессанса» (Л. З. Любовский) и в целом «феноменом музыкального мышления» (И. О. Цахер).

Однако помимо феноменологической сущности музыкальной фуги существует и другой аспект ее отражения в иных видах искусства – особенность мышления и восприятия человека, которая по своей природе синестезийна. По точному мнению Б. М. Галеева, «содержание понятия синестезии в психологическом аспекте наиболее характеризуется ее определением как “межсенсорной, межчувственной ассоциации”» [5, с. 290]. Следовательно, как свойство человеческой психики синестезия находится в ракурсе языка, «шире – любого образного, художественного мышления (применительно ко всем видам искусства, включая музыку)» [5, с. 290]. Именно психологический ракурс взаимодействия видов искусства, выраженный в двух уровнях – межчувственном и мыслительно-обобщенном, отражает синестетический механизм интерпретации музыкальной фуги. Фуга – яркое явление в искусстве, которое часто выступает в роли исходного понятия, центральной темы или идеи. Далее от нее «необходимо искать ассоциативные мультисенсорные связи образов и ощущений, наращивая “ветки” новых смыслов» [6, с. 196].

Наиболее множественными экспериментами с фугой отличаются живописные работы современных отечественных и зарубежных художников в абстрактных нефигуративных композициях. Как известно, исследователи при сравнении музыки с изобразительным искусством выделяли несколько уровней. Так, на четыре уровня указывает В. В. Ванслов: физической реальности, психофизиологической, художественно-структурной и ху-

дожественно-исторической [2]. В выбранном аспекте исследования интересен психофизиологический формат соответствия музыки и живописи.

По многочисленным наблюдениям, бытие абстрактного изображения связано с отсутствием онтологических смыслов и привычных человеческих понятий. Однако восприятие абстрактных картин не может быть вне человеческого измерения. И в данном случае с абстрактной живописью соотносится музыка как бытие беспредметное, в пространственном плане слышимое ничто, «царство алогического и бессмысленного», как считает А. Ф. Лосев. Музыка как «сплошное изменение и становление», «неизменный прирост бесконечно-малых изменений» [10, с. 278–279] и абстрактная живопись включают в себя символическую картину сущности жизни, и, конечно же, их восприятие разнородно, разнопланово по содержанию. Именно так происходит потому, что язык непредметных знаков у художника в абстракционизме – это закодированный смысл его мифологических представлений о жизни, его личностно-творческое бытие. При этом для воспринимающего при внешней пустоте и непонятности обязательно необходим процесс расшифровки смысловых кодов. Действительно, «со стороны зрителя восприятие абстрактной картины есть процесс ремифологизации, поскольку зритель строит свой собственный миф по отношению к изображению, наделяя его своими онтологическими смыслами» [1, с. 20], опираясь на багаж своих знаний, представлений и чувственно-ассоциативного личного миропонимания.

При феноменологическом сравнении абстрактной живописи и музыки выясняется, что «эйдосом бытия абстрактной композиции не может быть нечто устойчивое с точки зрения его завершенности и определенности», нет «неподвижности эйдического предмета нефигуративной картины, что и сближает ее с музыкой» [1, с. 19]. С позиций пространственной предметности музыка и абстрактная живопись есть нечто неопределенное, но «содержащее в себе нечто всеобщее и первичное, включающее всю символическую картину сущности жизни» [10, с. 278]. Соответственно, восприятие музыкального произведения и абстрактного полотна схоже, поскольку оба построены на первичном символическом материале сознания. Иными словами, сходство зрительных

и слуховых впечатлений от произведений искусства рождает подобные чувственные ассоциации, ассоциативные видения. «Ощущение, впечатление – субъективные факторы, на которых строится взаимодействие, понимание и проникновение в сущность информации. Время контакта резко ограничено, и очень много зависит от тех чувств, которые изначально смоделированы в визуальном сообщении» [6, с. 196].

Интересно, что наряду с медитативностью, на которую указывают некоторые ученые (В. Налимов), «в религиозно-мистическом плане трактуется контурность, незавершенность изображения в абстрактных полотнах, дающая потенциальную возможность фокусирования бесконечных смыслов» [9, с. 288]. Получается, что абстрактное творчество при сложном внешнем плане изображения «в беспредметных узорах, линиях и символических формах» [9, с. 289] способно давать информацию, превышающую изобразительную канву. Поэтому для воспринимающих появляется огромное пространство творчества в процессе понимания и смыслообразования, активизируется весь спектр интуиции, подсознания, медитативных способностей, а также интеллектуальной эрудиции. Следовательно, такое расширение смыслов полностью зависит от комплекса способностей интерпретаторов.

При этом важен и чувственный параметр. Проблема синтеза искусств в последнее время состоит в радикальных изменениях и новом повороте в расстановке акцентов. Так называемый «поворот к переживанию» (Д. Хандерман) делает объект искусства не таким интересным. Именно реципиент с его коллекцией переживаний, то есть сформированной опытностью, способен проанализировать и понять произведение искусства (особенно синестезийного плана), создать «атмосферу» (Г. Бем) переживания, вовлеченности и наполненности. Столетие назад, в авангардном искусстве, как пишет В. Бертранца, «новый процесс становления искусства охватывал также и зрителя, которому теперь отводилась более значимая роль: он не просто созерцает, но и участвует в создании картины, “додумывает” ее» (цит. по [12, с. 122]). Для О. Янкуса именно «зритель является вовлеченным в процесс созерцания, в процесс полного погружения в картину» [12, с. 122].

Как известно, в начале XX столетия В. Кандинский, Ф. Купка, П. Клее считали очень важной

для абстрактной живописи связь с музыкой как с самым абстрактным, «наименее материальным из всех искусств» (см. [6, с. 38]). Именно эти авторы первыми в истории изобразительного искусства свои абстрактные полотна назвали «фугами», выразив этим, с одной стороны, общую тенденцию развития линии музыкальности живописи, а с другой – интерес к образно-интуитивному, подсознательному мировосприятию. Авангардное искусство выстраивало свою технику за счет чистого языка искусства. Художники в непредметных композициях создавали такие синтетические формулы, которые помогали увидеть «не внешнюю материальную оболочку изображаемого, а гармонию и “божественное”, которые скрыты от неискушенного взгляда» [12, с. 121], глубинную парадигму замысла.

Художники-абстракционисты не просто рисуют фугу как музыкальную форму, а моделируют процесс восприятия фуги как жанра другого вида искусства, звукового мира, обращенного к мыслям и чувствам человека. В бесчисленном многообразии ритмов картин, красочно-цветовых сочетаниях и существует фуга. На первый взгляд, «новый регион бытия» фуги, в котором произвольное нагромождение линий и форм и алогичность цветовых комбинаций, не способен отразить всей ее сущности. Но это только на первый взгляд. «Смысловое ничто» [1, с. 18] обладает внутренней систематизацией. Точка, линия, дуга, светотень, мазок, нелогичный контраст цветов – все атрибуты непредметной живописи направлены на рождение ассоциаций, параллельных чувств и эмоций от музыкальной фуги. В. Кандинский говорил, что важна не форма, а переживание, «внутреннее влечение», «сверхчувственная вибрация» [7]. Подобное возможно благодаря разной степени музыкальности авторов живописных сочинений.

Совершенно очевидно, что для изображения фуги художники-абстракционисты избирают цвет, краски в роли основополагающих компонентов. В процессе восприятия абстрактных картин с названием «Фуга» именно цвет оказывается наиболее значимым элементом, позволяющим раскрывать художественное содержание произведений. Сила краски способна психологически воздействовать на зрителя, вызывать «душевную вибрацию» [7, с. 42]. Хорошо известно, что П. Клее

сознательно пытался «избегать массивного использования материального (дерево, металл, стекло и т. д.) в пользу идеальных данных (линия, тон, цвет)» [8, с. 58]. На уровне красочности музыка и живопись сближаются, имея в своем лексиконе общие термины «колорит», «тон», «тональность», «тембр», «цвет», «оттенок», «яркость», «плотность», «напряженность». Стремясь передать явления окружающего мира в реальном жизненном ракурсе, художник оформляет, к примеру, осеннюю фугу в желтых и коричневых тонах, а весеннюю – в бело-розовых и голубых. В картине *Spring Fugue* Д. Рута явно присутствует движение, которое складывается из цветовых переливов, порой нелогичных направлений мазков, диагонального разделения пространства. При этом виден цветовой центр – красный круг, подобие солнца или цветка на фоне лоскутов зеленых листьев и розового весеннего цветения на фоне голубого неба (см. Приложение, рис. 1). Таким образом, абстрактный весенний пейзаж является изображением природы, но как бы сквозь призму художественного взгляда художника и зрителя без точной конкретики предметов и образов.

При индивидуальном цветочувствовании художником могут вноситься корректировки, а цветовой спектр, соответственно, расширяться и углубляться. Так, в палитре картины *October Fugue* (Р. Макфарланд) соединяются коричневый, красный и черный цвета, а желтый едва заметен. При этом белый – уточняет пространственное решение, привлекая внимание своими необычными по объему мазками и дугами. Именно этот цвет словно парит и вызывает недоумение от нахождения в пространстве этой картины, а преобладающие сдержанные темные тона контрастируют с красными и желтыми фрагментами (см. Приложение, рис. 2). Такой индивидуализированный подход к цвету оправдан, ведь каждый художник вправе выбрать свою цветовую гамму, поскольку «восприятие цвета не только вообще субъективно, но и значительно субъективнее, чем восприятие формы и восприятие пространства» [4, с. 5].

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что художникам важно указать цвет фуги в названии: *The blue fugue* А. Мустафы, «Зеленая фуга», «Красная фуга», «Синяя фуга» В. Андреевкова, «Белая фуга» В. Вейнсберга, «Фуга в красном» Л. Хоботова. В этом видится продолжение

идей художников начала XX столетия и вспоминаются картины «Фуга в красном» П. Клее, «Фуга в двух цветах» Ф. Купки, «Фуга в голубом и красном» А. Явленского. Однако этот факт совсем не обязателен, ведь на картинах краски воздействуют очень сильно, порой психологически сверхчувственно. К примеру, красный цвет (ассоциация с огнем) дает возбуждающий настрой некоторым абстрактным картинам: *Fuga M.* Блоха (см. Приложение, рис. 3), *Romantic Fuga* Э. Тахедл, *Fuga alla Giga* Б. Бонифачо. Накаленное динамичное звучание красного В. Кандинский воспринимает, как «беспокойное, с кипением и пыланием, упрямое, навязчивое, с чувством силы, энергии, стремления» [7, с. 48]. Напротив, белый цвет гасит напряжение, и хрупкие, прозрачно-белые объекты в «Белой фуге» В. Вейнсберга лишаются эмоциональности. Художник О. Боннер в картине *Fuge* хаотично располагает цветные точки на белом фоне, и именно такой нейтрально-спокойный фон побуждает к поиску логики цветовых и контурных положений маленьких, но очень важных «объектов» полотна.

Необычайно многообразно цветовое смешение в предметной живописи. Живописные фуги – это пространство психологического восприятия мира. В полотне А. Туканова «Фуга» именно сочетание розового, желтого, телесного и небольших пятен зеленого и красного дает много радости и света (см. Приложение, рис. 4). Ощущение напряженности и активного движения вызывает сопряжение фиолетового, черного, коричневого и немного красного в работе *Fugue* Л. Ребока (см. Приложение, рис. 5). Неслучайно художник Л. Ребок называет другую свою картину *Little Fugue* (см. Приложение, рис. 6). Меньшее количество более крупных геометрических деталей, появление желтого и розового, а также яркие светлые краски отражают иное восприятие: радостное и оптимистичное. Заметная структурность при хаотичной направленности фигур рождает ассоциации с фактурным многоголосием в музыкальной фуге.

Ощущение смелого движения линий, мазков и цветовых контрастов остается после восприятия работы *La Fuge* Э. Джаннатасио (см. Приложение, рис. 7). Более того, здесь в процессе вслушивания и всматривания в картину возникают аналогии с бегущими лошадьми, и образец предметной аб-



стракции как бы иллюстрирует конкретный перевод слова fuga (лат. fuga – бег, быстрое течение). Динамика ярких контрастов в двух измерениях – красок и их фигуративных расположениях в пространстве – становится силой притяжения при знакомстве с картиной Р. Блох Fugue-IX (см. Приложение, рис. 8). Удивительно изысканно и необычно выстраивает художник «изломы» контуров линий. Хаотичность их расположения подчеркнута цветовыми сцеплениями ярких и темных тонов. Мы не можем определенно сказать, что «зашифровал» в своем творении автор, однако уловить некоторую аналогию со сложным полифоническим многоголосием не составляет труда.

Именно к этому – отражению в живописи особенностей формообразования музыкальной фуги – стремится П. Коро в полотне «Формы фуги в живописи» (см. Приложение, рис. 9). Изумрудная красота картины построена на мягком цветовом сочетании, почти слиянии-смещении. При этом извилистые пространственные «впадины» буквально иллюстрируют мелодические сочетания интервалов, нерегулярную протяженность и свободное сочетание голосов в фуге.

Наряду с экспериментами в цветовых компоновках картин, стремлением к структурному подобию фуги, присутствует и иной фактор. Современные художники, размышляя над цветом, реализуют в работах свои эстетические программы. Так, уральский художник Павел Ходаев соотносит шесть цветов (черный – белый, синий – желтый, красный – зеленый) с шестью звуками гаммы (гексахордом), а для седьмой ноты – СИ – избирает серый цвет, атрибут хаоса. По мнению автора, серый цвет как нельзя кстати подходит для «сатанинской» ноты СИ. Своеобразное представление для художника XXI столетия определено совершенно иным пониманием слова «фуга», которое в переводе с японского означает «гармония всего существующего и в противоречии, и в слиянии». Другая мысль художника-философа – рисование и есть разрывание пространств наперекор всем пространствам – реализуется в черно-белой линии, которая разрезает спектр цветов в пространстве картины «Фуга № 1» (см. Приложение, рис. 10). В другой работе «Фуга № 13» П. Ходаев уникально «вводит в заблуждение» кажущейся несимметричностью и непонятностью. Возможно, такое впечатление возникает из-за цветового хаоса и нелогичного деления геометриче-

ских фигур, а возможно, это видение художника сквозь цветовую гамму калейдоскопа (см. Приложение, рис. 11).

Достаточно часто в картинах-фугах встречаются геометрические фигуры: треугольники, круги, пересекающиеся линии. Такие «неприятательные, молчаливые, крайне незначительные объекты», как говорит о них В. Кандинский, помогают слышать звук в полной тишине и выступают в роли музыкальных компонентов фуги (темы, ответа, противосложения). Более того, их сочетание в пространстве картины фиксирует расположение этих элементов в музыкальной композиции, но не конкретно процессуально, а символически-ассоциативно. Так, условно роль темы играет, например, светлый лиловый круг в картине Дж. Гросса Fuga (см. Приложение, рис. 12) или треугольник в «Прелюдии и фуге» Ю. Хржановского (см. Приложение, рис. 13). Конечно, надо понимать, что для художников-абстракционистов это явление «не есть просто геометрия, но больше – живопись» [7].

Интересно, что точка, как «изобразительный атом» в абстрактной живописи, может ассоциироваться с нотами в музыке. В данном ракурсе показательна картина О. Боннер Fuge (см. Приложение, рис. 14). Неструктурированное расположение различных по масштабу и цвету точек одновременно сгруппировано по диагонали в линии. Именно этот фактор вносит динамику в пространство картины и дает осмысление точек, а восприятие белого фона меняется, модулирует в розово-голубые оттенки.

В живописных работах «предметной абстракции» ассоциации с темой фуги более интересны и разнообразны, поскольку их роль выполняют, к примеру, цветок, стрела, свеча, дерево. Ассоциативность и эмоционально-содержательная составляющая таких объектов немного ярче и конкретнее. В картине Э. Тахедл Romantic Fuga (см. Приложение, рис. 15) изображен некий абстрактный пейзаж – лилии на воде, которые ассоциируются с проведениями темы фуги, а цветовые изгибы воды – с голосами. Водная гладь удивительно сплетена из мазков красного, синего, серого и желтого цветов, которых в природе нет. При этом цвета не переходят плавно друг в друга, а ложатся по принципу контраста: светлого и темного, холодного и теплого. Весь-

ма абстрактна и неестественна цветовая гамма спускающейся ветки и шести лилий, буквально «исчезающих» в цветовой фантазии автора. Такое представление рождается из-за нечетких контуров водных цветов, и в результате создается напряженная атмосфера картины, благодаря выбранной «кричащей» палитре красок.

Если в абстрактных полотнах и улавливаются композиционные принципы фуги, то очень обобщенно, геометрически условно. Так, можно увидеть принцип повторения в картине «Фуга» А. Тихонова, симметричность компонентов в «Прелюдии и фуге фа минор» А. Андерсона, пропорциональность вступления голосов в фугах В. Андреевкова, фактурное пересечение-переплетение голосов-дуг в фугах П. Ходаева. Особенно показательны полотна «Фуга № 2», «Фуга № 4». Многослойность первой картины, ее пространственная многомерность ощущаются благодаря белым дугам на фоне разноцветных пятен, фигур и маленьких линий-дуг. Композиционное решение и цветовая гармония другой живописной фуги создают процессуальность, двигательную реальность, весьма схожую с движением голосов в фуге, их созвучиями и пересечениями.

Интересно решение полотна К. Кин Fugue (см. Приложение, рис. 16), где зафиксировано пространство фуги как многомерный «путь» в многоголосной ткани. Здесь запечатлено движение, столь необходимое в фуге, которое в изобразительном искусстве реализуется в свободной и непредсказуемой комбинаторике дуг и диагональных линий, их непредсказуемых пересечений, а также цветовых переливов. В работе А. Репина «Фуги И. С. Баха» (см. Приложение, рис. 17) цветовое нагромождение и тональная множественность очень масштабны. Необычные цветовые кластеры, расположенные вертикально, способствуют возникновению ассоциаций с расположением голосов в фуге, с такой их особенностью, как включение и выключение.

Подытоживая наблюдения над абстрактными картинами «Фуга» современных художников, можно сделать вывод о том, что специфические принципы формообразования фуги лишь отчасти воспроизводятся в живописных работах. Этот формат изображения слишком простоват и даже неинтересен. Однако основополагающий прин-

цип фуги с главенствующей идеей-темой в основе ее композиции и последующим рассуждением на эту тему с обязательным доказательством и утверждением присутствует в живописных фугах с разной долей выявления и фиксации.

Вместе с тем живописные фуги функционируют в синестетическом аспекте, то есть ярко демонстрируют многообразие мышления и восприятия как художников-абстракционистов, так и зрителей, вступающих в контакт с произведениями абстрактной живописи. Действительно, «искусство не воспроизводит видимое, а делает его видимым». Эта фраза П. Клее не просто красивая метафора, она отражает суть творческого процесса с двух сторон. Для представителей современного абстрактного искусства слепое копирование форм и предметов внешнего мира не является сущностью настоящего искусства. Им важно передать внутреннюю особенность явлений мира, окружающих человека, приоткрыть сердцевину, «душу» этих моментов, что возможно через мышление и восприятие самого автора. Воспринимающие зрители также на синестетическом межчувственном уровне проникают в суть изображаемого. В итоге формируется равновесие, позволяющее подняться каждому на уровень ассоциативного и точного понимания задуманного содержания, можно сказать, «космического» смысла изображаемого.

Несомненно, абстрактные произведения становятся понятными не сразу. Они требуют времени для вслушивания в цветовую музыку и взгляды в звуковую палитру. В процессе восприятия подобных картин необходимо напитаться их энергией и гармонией с целью понимания скрытых знаков и смыслов. Их необычные цветовые и композиционные форматы лишь пространственное удаление от изображаемого объекта с целью услышать звуки в полной тишине, понять краски мира в полном цветовом синтезе. В данном фокусе весьма актуально понятие «слухозрительная полифония» («контрапункт»), о чем пишет Б. М. Галеев [5, с. 150]. А значит, для современных западных и отечественных художников при реализации живописных фуг устанавливается универсальный принцип живописной абстракции – путь от «звучащего образа» к «звучащей форме» и к чистому «образу звука – цвета».

## Литература

1. Бабушкина О. В. Феноменолого-экзистенциальный подход к интерпретации абстрактной живописи: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Пермь, 2004. – 24 с.
2. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. – Л.: Художник РСФСР, 1983. – 233 с.
3. Васирук И. И. Онтология фуги: к постановке проблемы // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры: мат-лы VI Междунар. науч.-практ. конф., 11 апреля 2019 года. – Самара: Самар. гос. ин-т культуры, 2019. – С. 43–47.
4. Волков Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965. – 246 с.
5. Галеев Б. М. Искусство космического века: избр. ст. – Казань: Фэн, 2002. – 572 с.
6. Желондиевская Л. В. Мультисенсорные методы эмоциональной выразительности графики // Галеевские чтения. От синестезии к синтезу искусств («Прометей» – 2015): мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., 2–4 октября 2015 года. – Казань: Бриг, 2015. – С. 195–199.
7. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 107 с.
8. Клее П. Теория современного искусства. – М., 1969. – 114 с.
9. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на мат-ле искусства XX века). – Новосибирск, 2005. – 392 с.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 195–392.
11. Любовский Л. У истоков музыки. – М.: Композитор, 2006. – 89 с.
12. Прокопьев М. В. Сибирский авангард в европейском контексте: В. Кандинский, П. Клее и О. Янкус // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2015. – № 33. – С. 118–128.
13. Свистуненко Т. А. Спектр полифонической формы сквозь призму философского понятия истины // Венок Яворскому: межвуз. сб. науч. тр. Первых междунар. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. – Саратов: Саратов. гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – С. 84–94.
14. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. – 214 с.
15. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2016. – 26 с.
16. Тончук П. О. Фуга как символ «фаустовской» культуры и проблема эволюции жанра // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 24. – С. 140–148.

## References

1. Babushkina O.V. *Fenomenologo-ekzistentsial'nyy podkhod k interpretatsii abstraktnoy zhivopisi: avtoref. dis. ... kand. filosofskikh nauk [A phenomenological and existential approach to the interpretation of abstract painting. Author's abstract diss. PhD in philosophy]*. Perm, 2004. 24 p. (In Russ.).
2. Vanslov V.V. *Izobrazitel'noe iskusstvo i muzyka [Fine art and music]*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983. 233 p. (In Russ.).
3. Vasiruk I.I. *Ontologiya fugi: k postanovke problemy [Ontology of fugue: towards the formulation of the problem]. Professional'noe muzykal'noe iskusstvo v kontekste mirovoy kul'tury: materialy VI Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 11 aprelya 2019 goda [Professional musical art in the context of world culture. Materials of the VI International scientific-practical conf. April 11, 2019]*. Samara, Samara State Institute of Culture Publ., 2019, pp. 43-47. (In Russ.).
4. Volkov N. *Tsvet v zhivopisi [Color in painting]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965. 246 p. (In Russ.).
5. Galeev B.M. *Iskusstvo kosmicheskogo veka. Izbrannye stat'i [Art of the Space Age. Selected Articles]*. Kazan, Fen Publ., 2002. 572 p. (In Russ.).
6. Zhelondievskaya L.V. *Mul'tisensornye metody emotsional'noy vyrazitel'nosti grafiki [Multisensory methods of emotional expressiveness of graphics]. Galeevskie chtenia. Ot sinestezii k sintezu iskusstv ("Prometey"-2015): materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, 2-4 oktyabrya 2015 goda [Galey Readings. From Synesthesia to the Synthesis of Arts ("Prometheus"-2015): Proceedings of the International Scientific and Practical Conference. October 2-4, 2015]*. Kazan, Brig Publ., 2015, pp. 195-199. (In Russ.).
7. Kandinskiy V. *O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]*. Moscow, Arkhimed Publ., 1992. 107 p. (In Russ.).
8. Klee P. *Teoriya sovremennogo iskusstva [Theory of contemporary art]*. Moscow, 1969. 114 p. (In Russ.).



9. Kolyadenko N.P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka) [Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the 20th century)]*. Novosibirsk, 2005. 392 p. (In Russ.).
10. Losev A.F. *Muzyka kak predmet logiki [Music as a subject of logic]*. Losev A.F. *Iz rannikh proizvedeniy [Losev A.F. From early works]*. Moscow, Pravda Publ., 1990, pp. 195-392. (In Russ.).
11. Lyubovskiy L. *U istokov muzyki [At the origins of music]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2006. 89 p. (In Russ.).
12. Prokopyev M.V. *Sibirskiy avangard v evropeyskom kontekste: V. Kandinskiy, P. Klee i O. Yankus [Siberian avant-garde in the European context: V. Kandinsky, P. Klee and O. Yankus]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2015, no. 33, pp. 118-128. (In Russ.).
13. Svistunenko T.A. *Spektr polifonicheskoy formy skvoz' prizmu filosofskogo ponyatiya istiny [The spectrum of polyphonic form through the prism of the philosophical concept of truth]*. *Venok Yavorskomu: mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh trudov Pervykh mezhdunarodnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu [Wreath to Yavorsky: Interuniversity collection of scientific works of the First international readings dedicated to B.L. Yavorsky]*. Saratov, Saratov State Conservatoire Publ., 2006, pp. 84-94. (In Russ.).
14. Sokolov O.V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry [Morphological system of music and its artistic genres]*. N. Novgorod, Nizhny Novgorod University Publ., 1994. 214 p. (In Russ.).
15. Tonchuk P.O. *Fuga kak universal'nyy khudozhestvennyy kontsept (na primere tsikla "Risunki po shelku" F. Bakhora): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Fugue as a universal artistic concept (using the example of the cycle "Drawings on Silk" by F. Bakhor). Abstract. diss. PhD in Art History]*. Novosibirsk, 2016. 26 p. (In Russ.).
16. Tonchuk P.O. *Fuga kak simvol "faustovskoy" kul'tury i problema evolyutsii zhanra [Fugue as a symbol of "Faustian" culture and the problem of the evolution of the genre]*. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 24, pp. 140-148. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

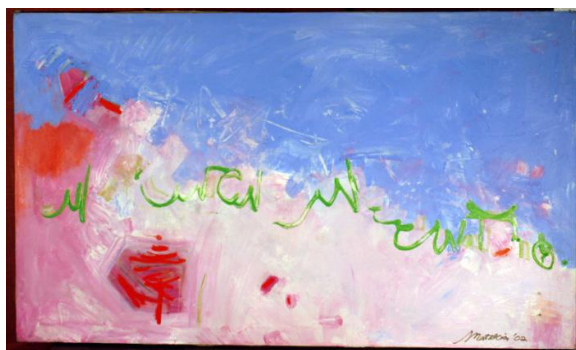


Рисунок 1. Д. Рым. Spring Fugue



Рисунок 2. П. Макфарланд. October Fugue



Рисунок 3. М. Блох. Fuga

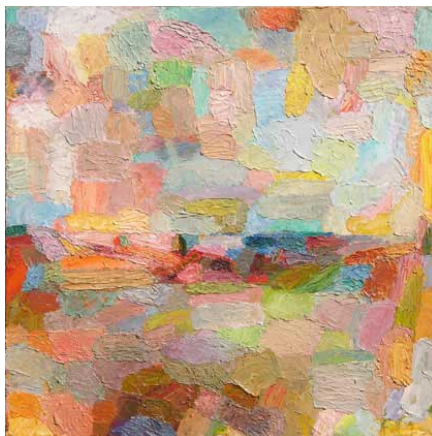


Рисунок 4. А. Туканов. Фуга



Рисунок 5. Л. Ребок. Fugue



Рисунок 6. Л. Ребок. Little Fugue



Рисунок 7. Э. Джаннатасио. La Fuge

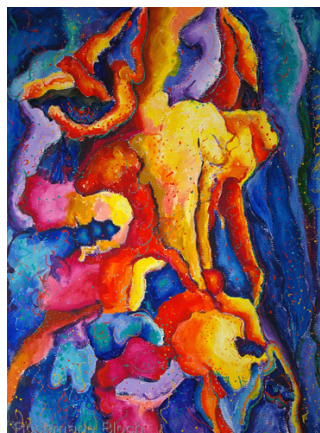


Рисунок 8. Р. Блох. Fugue-IX





Рисунок 9. П. Коро. Формы фуги в живописи



Рисунок 10. П. Ходаев. Фуга № 1



Рисунок 11. П. Ходаев. Фуга № 13

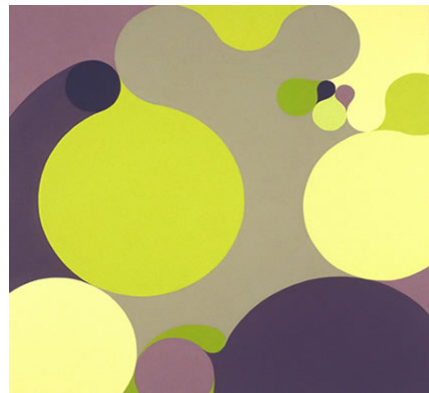


Рисунок 12. Дж. Гросс. Fuga



Рисунок 13. Ю. Хржановский. Прелюдия и фуга



Рисунок 14. О. Боннер. Fuga



Рисунок 15. Э. Тахедл. *Romantic Fuga*



Рисунок 16. К. Кун. *Tattered Fugue*



Рисунок 17. А. Репин. *Фуга II. С. Баха*

УДК 1:069

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-270-280

## ПОЛИМОРФНАЯ МОДЕЛЬ МУЗЕЯ XXI ВЕКА

**Кильдюшева Алина Анатольевна**, кандидат культурологии, доцент кафедры всеобщей истории, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского (г. Омск, РФ). E-mail: kildusheva@mail.ru

В статье предпринята попытка описать модель современного музея (раскрывающуюся в содержании работы с аудиторией), которая соответствует кодам метамодернизма (по Т. Вермюлену и Р. ван ден Аккеру) как нового культурного течения XXI века. Представленную полиморфную модель музея можно