

За връзката между живописата и музиката

Валентина Ганева-Маразова

В нашето съвремие, когато още децата в невръстна възраст се запознават със света най-напред чрез средствата на мултимедийните изкуства като радио, телевизия, кино, анимация, комикси и т.н., оставаме с впечатлението, че става въпрос за нещо изключително модерно, за един продукт на информационната ера. А всъщност това е така само в тясно “технически” смисъл. Докато като цялостно явление използването на максимален брой средства за общуване и съ-преживяване е характерно и за най-древните ритуали на всяка човешка общност и опитите за съчетаване и умножаване на разнообразни по рода си художествени средства могат да бъдат проследени през цялата история на изкуството. Тук ще се опитам да набележа някои основни опорни точки за това твърдение като го илюстрирам с примери от различни периоди от историята на изкуството.

*

В книга X от *Държавата* Платон предава разказа на Ер от Панфилия за строежа на космоса. Ер бил убит в бой и когато се събрали да го погребват, той оживял и разказал за отвъдния свят. Там душата му се оказала на една ливада – “божествено място” (за “ливадата” като основна представа за отвъдното у индоевропейците подробно пише Ян Пухвел ¹), където като на всенароден празник се събирали и постоянно прииждали много хора, а по средата седели съдиите, които въздавали всекиму според заслуженото. Щом прекара седем дни, на *осмия* (курсивите са мои – В.Г.) всеки трябва да тръгне и да отиде до такова място, където от небето до земята се вижда силен *лъч светлина*, “като дъга, само че по-ярък и по-чист”. Този светлинен стълб е възелът на небето, той държи небесния свод. В краищата му стои вретеното на Ананка, разположено в скута ѝ, и то придава на цялата вселена въртеливо движение. Около вретеното се въртят *осемте планети* и всяка орбита, различна по големина и скорост

на въртене, има *свой отделен цвят*. На всеки от кръговете седи по една Сирена и пее, всяка на различна височина, така, че се получава *стройна хармония*. Наблизо седят трите Мойри, дъщерите на Ананка – Лахесис възпява миналото, Клото – настоящето, а Атропос – бъдещето.² Целият строеж на Вселената (като октава) е в съответствие с питагорейското учение за количествените съотношения на музикалните тонове. В разказа на този мит цветовете на орбитите на отделните планети са предадени дифузно, неопределено, но въпреки това връзката с небесната дъга представя трансцедентността, т.е. първичността на цветовете.

Математическата измеримост, вътрешната метрика, точната пропорционалност и структурна подреденост прави от музиката идеален модел на космоса. Вероятно поради това в една скулптурна група от еохата на елинизма Орфей е представен сред свирещи и пеещи сирени - това е изобразителна метафора на космоса.³ Сред устните предписания (акусми) на питагорейците срещаме: “Кое е най-мъдрото? – Числото; Кое е най-прекрасното? – хармонията; Кое е най-могъщото? – мисълта.”⁴ С понятието хармония питагорейците свързват музикалната хармония и хармонията на осемте небесни сфери. Интервалите между небесните тела представляват най-хармоничните музикални интервали, чиито числови значения са: 2:1 (октава), 3:2 (квинта), 4:3 (кварта), т.е. все числа, принадлежащи към “четворката”. В питагорейството четворката (тетрактида) е основа на всичко съществуващо (четири първични стихии, четири сезона, четири посоки на света) и е считана за свещено число, символ на справедливост и божествено равновесие, а поради това четири са и степените на мъдрост: аритметика, музика, геометрия и астрономия. Хиерокъл пише: “Как може четворката да бъде бог? Това ще разбереш достоверно от приписваната на Питагор “Свещена реч”, където бог се

¹ Puhvel, J. "Meadow of the Otherworld" in Indo-European Tradition. - ZVS. 83 (1968), p. 64-69.

² Платон. Сочинения в трех томах. М., 1971, 449-450. (Государство, 616 b-617 d)

³ Групата сега се намира в Музея Пол Гети в Лос Анжелис, вж. M. Holtman (ed) The J.Paul Getty Museum. Handbook to the Collections. LA.1997: 43.

⁴ Ямвлих. О Пифагоровой жизни. Пер. И.Ю.Мельниковой, Москва, 2002, гл. XVIII, с. 61-2.

възпява като число на числата”.⁵ Очевидно, “четворката” е математически, т.е. най-мъдър израз на законите на висшата хармония, които управляват Вселената.

Още от античността са известни примери за състезания между различните видове изкуства и спорове кое изкуство е най-висше. От тогава е засвидетелстван и стремежът да се търси връзката, паралелът между музиката и живописата. Още през IV в. пр. Хр. приятелят на Платон Архит Тарентски описва определен вид музикална гама (*genos*) като “хроматична”. Тя е разделена на полутонове и “придава цвят” на другите два вида – диатоничната (изградена на цели тонове) и енхармоничната (на четвърт тонове). Някои перипатетици⁶ са на мнение, че музиката се отличава от цвета по това, че тя не притежава нравствено въздействие. В споровете през късната античност съществува и твърдението, че живописата, тъй като оперира само със знаци, е в състояние да предаде само една нищожна част от живота като цяло, докато музиката въздейства непосредствено и върху тялото, и върху душата, и то чрез ритми, които наподобяват ритмите на човешкото тяло.⁷

През средновековието музиката е част от Четирите свободни изкуства (*Quadrivium*), които се изучават в университетите, докато изобразителните изкуства – не⁸. Едва през 1548 г. в своя труд *Dialogo di*

⁵ Пифагорейские золотые стихи с комментариями Гиерокла. Пер. И.Ю.Петер. Москва, 2000, 464b, с. 91.

⁶ Pseudo-Aristoteles. *Problemata*, XIX, 27, 29.

⁷ Barker, A. *Greek musical writings*. 1989, 400, 460 f. (За музиката)

⁸ Съществува и становището, че всички изкуства (изравнени по значение със занаятите и с икономическите дейности и т.н.) са по-низши от теологията и, обосновавайки това, Бонавентура твърди: “Ала макар че всяко познавателно просветление е вътрешно, все пак можем да направим разумно различаване и да кажем, че има външна светлина, сиреч светлина на механичните изкуства; понижша светлина, сиреч светлина на сетивното познание; вътрешна светлина, сиреч светлина на философското познание; висша светлина, сиреч светлина на благодатта и на Светото Писание. ... първата светлина ... се нарича светлина на механическите изкуства; а тъй като в някакъв смисъл изпълнява служебна роля

pittura Паоло Пино⁹ обосновава претенцията на живописца да се включи в Квадрувиума на свободните изкуства със значението на творческото, на иновативността (*disegno*) и с начина, по който това творческо, както при музикалната композиция, добива истинската си цялостност при изпълнението (*operar*).

Точност, закономерност, собствен метод и доказателственост, достъпни само за избрани: за инициирани и специално подготвени, – тези качества на математиката (респ. на музиката) са свързани с абсолютното, първозданното, божественото. В изпълнения със символи свят на средновековието¹⁰ символиката на числата заема особено важно място и тук идеята за божествената красота, хармонията, основана върху науката за числата, заема изключително важно място. “Да познаваш музиката – казва Тома Йоркски – означава преди всичко да знаеш порядъка на всички неща.”¹¹ Музиката е особено подходяща като модел и метафора на абсолюта и поради своята времева природа и поради материалната неуловимост на звука, което във всички времена се асоциира с диханието и живота и поради това творчеството на композитора и музиканта придобива почти демиургични свойства и мощ.

В края на XI в. музикалният теоретик Рудолф фон Ст. Тронд се опитва да въведе система на нотирание на различните тоналности на

и е по-малощна от философското познание, тя с право може да се нарече “външна”. ... седемте механични изкуства са: вълнарството, въоръжението, земеделието, ловът, корабоплаването, медицината и зрелищното изкуство. ... Всяко механично изкуство служи или за утеха, или за полза ... Ако служи за утеха и наслада, то е зрелищно изкуство, което е изкуството на играта, съдържащо в себе си всеки вид игра, бил той пеене, свирене, рисуване или жестикулиране.” Бонавентура. За въвеждането на изкуствата към теологията. Превод: Ц. Бояджиев.- В: Средновековни философи. Първа част. Съставит. Ц. Бояджиев, Г. Каприев. С., 1994, с. 376-378.

⁹ Pino, P. *Dialogo di pittura* (1554). Ed. E. Camesasca. 1954.

¹⁰ Вж. Ле Гофф, Ж. *Цивилизация средновековного запада*. М., 1992, 306-315.

¹¹ Цит. по: Ле Гофф, Ж. *Цивилизация средновековного Запада*. М., 1992, 310.

църковните песнопения (*tropoi*) чрез цветовете¹². През XV в. миланецът Франчино Гафурио¹³ отново подхваща идеята за цветовете, която прилага пак към гръцките тоналности, но ги асоциира и с човешките темпераменти и телесни сокове – връзка, също така установена още през древността. Дорийския лад авторът свързва с флегматичния темперамент и той следва да бъде представен от художника в “кристален” цвят, фригийския – разстроено-холеричен – в оранжев, лидийския – весел – в сангвинично червено, докато на миксолидийския той предписва неопределен смесен цвят.

Такива търсения, макар мирогледно и свързани с цветовете, не успяват да намерят достатъчно аргументи за равноправно отношение между изкуствата на музиката и живописата. Само наличието на измерима структура и принцип на изграждане би могло да повиши статуса на живописата до наука=изкуство като музиката. Вероятно и поради това опитите за търсене на връзка между музиката и живописата не само не престават, а стават все по-интензивни и целенасочени. Предложената още от Аристотел идея за разработване на скала на пропорционално разделяне на цветовете от бяло до черно, макар и предизвикала серия от опити и през средновековието, успява да постигне целта си едва през Ренесанса. Тук основната насока на Леонардо е свързана с търсенето на геометрични закономерности – от една страна това е изследването на перспективата, т.е. хармоничното представяне на отделни предмети в непрекъснатото линейно пространство. От друга страна в областта на цветовете тази геометричност той постига чрез известното сфумато. Тук измерването на цвета се получава с помощта на равномерно постоянно увеличаване на количеството на черното или бялото в него¹⁴. Както остроумно отбелязва

¹² Той погрешно ги приравнява с гръцките тоналности и предвижда за дорийската червен цвят, за фригийската – зелен, за лидийската – жълт, а за миксолидийската – пурпур. Вж. Von St. Trond, R. *Quaestiones in musica*. Hrsg. R. Steglich, 1911, 98.

¹³ Gaffurio, F. *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. Milano. 1518 (repr. 1972). Т. IV, кап. IV, l xxxiv v; кап. V, lxxxv v, lxxxvi l.

¹⁴ Леонардо. Трактат за живописата. Превод Вл. Свинтила. С., 1997.

Дж. Гейдж, вероятно не би трябвало да ни изненадва фактът, че музикалната виртуозност на Леонардо¹⁵ се проявява на лира да брачио (инструмент с две струни, с лък)¹⁶. Всъщност, същинските цветове през Ренесанса все още не са център на интереса от такава гледна точка – за тяхната метричност още не може да става въпрос. Едва през XVI в. навлизането на маслената живопис постепенно размива и отменя табуто върху смесването на цветовете¹⁷ и като го прави по-допустимо, а и технически по-постижимо, дава възможност да се проучват цветовете и чрез различни смесвания. Затова през това време зачестяват и паралелите между понятията *музикално съзвучие* и *цветова хармония*, така че схемата на музикалните пропорции, която дава в своя труд *Istitutioni Harmoniche* от 1573 г. Джозефо Царлино¹⁸ показва изключителна прилика с цветовата скала на Франсоа Д`Агилон от неговата *Opticorum Libri Sex* от 1613 г.¹⁹

В “Сватбата в Кана” от 1562-3 г., понастоящем в Лувъра, Веронезе на равнище на разказа показва фундаменталното единство на музика и живопис. В центъра на изобразената епохална и грандиозна сцена на празненство е представена група от музиканти – това са портрети на приятелския кръг на художника: Тициан (на виола да гамба), Тинторето и самият Веронезе (на виола), братът на Веронезе (на лира да брачио) и, вероятно, Джакопо Басано (на флейта). Във Венеция, родината на цвета,

¹⁵ Джорджо Вазари. Животоописание на Леонардо да Винчи. В: Леонардо. Трактат за живописца. С., 1997, с. 394.

¹⁶ Gage, J. Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg, 1997, 229.

¹⁷ Вж. Ball, Ph. Bright Earth. The Invention of Colour. L., 2001, 120-121.

¹⁸ Този венециански музикален теоретик пише, че счита за триумф на модерния контрапункт обогатяването на античния тетракорд от четири тона (1+2+3+4=10), чиито части дават октава, кварта и квинта, със съзвучия, които се извеждат от първите шест числа, чрез което се добавят голяма и малка терца (5:4 респ. 6:5), както и голяма секста (5:3). Вж. Zarlino, G. Institutioni Harmoniche, 1573 (repr. 1966), I, cap. xiiif

¹⁹ Gage, J. Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart. Ravensburg, 1997, 229.

този образ на твореца като живописец и музикант едновременно е още едно свидетелство за мирогледната значимост на тази връзка. Може само да се запитаме дали още в Гентския олтар Ян ван Ейк, 120 години преди Веронезе, не е опитал също да свърже живописца и музиката в двете крила с пеещи и свирещи ангели? Известен е друг интересен пример от края на XVI в. – миланският художник Джузепе Арчимболдо. Докато живее в Прага при двора на Рудолф II, той работи върху цветова скала и търси нейно музикално съответствие, като с помощта на придворния музикант Мауро Кременезе може би за пръв път дотогава осъществява експеримент – да изсвири на клавесин съзвучията, които Арчимболдо нарисувал с бои върху хартия. Както пише писателят Г. Команини, негов съвременник: “Този крайно изобретателен художник знаеше не само как да намери адекватните полутонове, и малки, и големи, в своите цветове, но също и как да раздели един тон на две равни части; с много усет и мекота той постепенно превръща бялото в черно, увеличавайки количеството на черното по същия начин, както бихме започнали с дълбока тежка нота, като след това продължаваме нагоре, докато достигнем до най-високите тонове... И точно както постепенно затъмнява белия цвят, използвайки черния, за да отбелязва височините, така той направи същото със жълтото и с всички други цветове, като използваше бялото за най-ниските ноти, които биха могли да се изпеят, после зелено и синьо за средните и след това ярко пламтящите цветове и тъмно кафявото за най-високите ноти: това беше възможно, защото един цвят наистина постепенно преминава в друг и го следва като сянка. Бялото е следвано от жълто, жълтото – от зелено, зеленото – от синьо, синьото – от пурпура (*morello*), пурпурът – от кафяво (*tané*); точно както тенорът следва баса, алтът – тенора, а фалцетът (*canto*) – алта.”²⁰ Така, прибавяйки черно, Арчимболдо подрежда октава от дванадесет полутона, след което се разпространява по същия начин върху две октави от музикалните тонове на питагорейската система. Голяма част

²⁰ Цит. по Kriegeskorte, W. Giuseppe Archimboldo (1527-1593). Köln, 2000, 64.

[Преводът – мой, В.Г.]. Малко изненадваща в така описаната система е липсата на червено, което има изключително значение (често червеното се асоциира със злато например).

от иначе немногочислените запазени творби на художника сами по себе си също се стремят към симфоничност – те са често изградени на цикли, както четирите годишни времена или четирите елемента, например. Тук очевидно е търсено единството на космоса, връзката на микрокосмос и макрокосмос. Тези два цикъла картини са изработени за Рудолф II и заедно с негов портрет като Вертумнус²¹ са му поднесени, придружени с поемата “Вертумнус” на придворния му писател Грегорио Команини, която във вербален език подкрепя и потвърждава цялостния мирогледен смисъл на живописата на Арчимболдо. Недвусмислено, основната идея, заложена тук, е тази за сътворението на вселената от хаоса, първата крачка от което представлява отделянето на елементите. Авторът многословно описва раждането, сътворението на природата (от водите) и на всяко нейно качество във връзка с породилия го първичен елемент. Самата вселена е с “лице, наречено Олимп, което гледа с множеството си звезди”, с въздуха като гърди, със земята като лоно и с огъня като душа, която стопля и вселява живот в това огромно тяло. “... как Арчимболдо ме нарисова, този изобретателен гений с четка, далеч превъзхождаща тази на Зевксис²²...” В контекста на неоплатоническите философски идеи на

²¹ Древноримски бог на растителността и преобразяването.

²² Тук сравнението с древногръцкия художник Зевксис от V-IV в. пр. Хр. почива преди всичко върху това, което неговото име олицетворява – а именно на легендарен с илюзионизма си художник, който до такава степен реалистично изобразявал обектите си, че дори насекомите се объркваха и кацали върху нарисуваните от него плодове. Така той излиза победител в станалото легендарно състезание между художници. В контекста на философията и в текстовете на Платон, обаче, мястото на Зевксис, макар да не се споменава изрично, е съвсем друго. Той заема позицията на модернизатора, който изоставя традиционните добри качества, “моралната” живопис с плътни силни цветове, а се отдава на илюзионизма, на новаторското замъгляване и фалшифициране на цветовете, светло-тъмно обемно представяне. В мирогледа на Платон всичко е създадено от господ и всичко, което окото вижда, е винаги илюзия. Така че това, което следва да се изобразява, и начинът, по който се прави това, следва да се ръководи от разум, идея и морал преди всичко, защото в противен случай

времето си образованият и начетен Арчимболдо схваща себе си и своята дейност като творец, създател, демиург, и славенето на владетеля в никакъв случай не противоречи, а напротив, подкрепя тази идея – художникът изгражда, конструира света както в неговото природно, така и в културното му измерение, търси единна хармония, пронизваща целия космос, но основана и на йерархията като принцип на реда..

Интересът към търсене на съответствие между музикалните съзвучия и цветовете нараства и почти веднага след като Арчимболдо напуска Пражкия двор, в тази област се проявява професорът по медицина В. Скармилиониус, който изказва мнението, че по аналогия с петте прости съзвучия на ранната питагорейска теория (октава, дуодецима, двойна октава, квинта и кварта) броят и на простите цветове трябва да е пет (черно, бяло, жълто, синьо, червено), същата теза защитава и придворният лекар, гемолог и алхимик на Рудолф II Анселм де Боодт. А непосредствено преди да пристигне в Прага математикът Йоханес Кеплер също работи над скала на цветовете като ги развива от светли към тъмни, съответно на подредбата на цветовете в небето при изгрев и залез и при небесната дъга. Според него, както сред безбройните гласове на звуковия континуум въз основа на специфични геометрични пропорции могат да се разграничат музикални тонове, по същия начин могат да бъдат нормирани и отделните цветове. Кеплер допуска дори, че цветовете на дъгата зависят от ъглите на пречупване на светлината и, съответно, са измерими както музиката – идея, доказана чрез известния *experimentum crucis* на И.

художникът злоупотребява с несъвършенството на човешките сетива. Не бива същината да се заменя от показност, хитрости и повърхностни ефекти, счита той. Красиво и естетично може да бъде само онова, което има мащаб и измерения, онова, което може да бъде рационално осмислено и измерено. Вж. Bruno, V. Form and Colour in Greek Painting. L., 1977, 31-41, 95-105; Politt, J. The Art of Ancient Greece. Sources and Documents. Cambridge, 1990, 149-177; Платон. Сочинения в три тома. М., 1971, 9-89. (Филеб, 51 а – 53 б). Тези текстове на Платон трябва да са били известни на Арчимболдо, по чието време философията на Платон е до такава степен популярна, че във Флоренция се създава дори известната Академия Платониана.

Нютон²³ от 1665-6 г. Нютон утвърждава, че светлината представлява хетерогенна смесица от различно пречупени лъчи, които, разделени чрез призма, дават цветовете, които не могат повече да се разделят. Още в своите известни Кембриджски лекции от 1669 г. той се изказва за “музикално” разделяне на спектъра на бялата светлина, “не само защото то напълно съответства на явленията, а може би и поради това, че при него – може би по аналогия със съзвучията на тоновете – се съдържат и определени препратки към хармонично съотношение на цветовете. Такова разделяне ще изглежда толкова по-осъществимо, ако осъзнаем родството, съществуващо между пурпура от единия край на спектъра и червеното – от другия. Родство, което по подобен начин се явява между съответните крайни тонове на октавата (и по определен начин могат да бъдат разглеждани като унисон).”²⁴ В непубликувани части от известния си труд *Оптика* Нютон пише: “Зеленото не се понася нито със синьо, нито с жълто, защото отстои от тях на разстояние само една нота или един тон нагоре или надолу. Не повече се понасят – по същите причини – оранж с жълто или с червено. Оранжът се понася по-добре с индигово синьо, отколкото с който и да било друг цвят, защото тези два цвята представляват квинта.”²⁵ Тук той дава множество примери за хармонични и дисонантни съзвучия на цветовете, макар да изяснява, че сред цветовете значението на тези понятия не е така недвусмислено както в музиката, където сред два консониращи звука не присъства дисонантен, докато от два цвята се получава голяма смесица, тъй като всеки цвят се състои от множество други. Така теорията на Нютон, основана върху факта, че и звукът, и цветът са феномени на трептене, дава възможност за по-широко съпоставяне на слуховите и визуалните усещания – насока, която има следовници и до днес. Под съизмеримостта на звука и цвета вече е подведена научна база - те получават общ знаменател.

²³ Brusatin, M. *Storia dei colori*. Torino, 1999, 3-7, 70-74; Ball, Ph. *Bright Earth. The Invention of Colour*. L., 2001, 25-26, 38-41;

²⁴ Shapiro, A. *The Optical Papers of Isaac Newton*. 1984. T. I, 544.

²⁵ Пак там, 546.

През XVIII в. тази вяра в космическата хармония намира нов тласък и довежда до нови опити за създаване на клавишен инструмент, който да може да “свири” с цветовете – т. нар. “зрителен клавесин”. Френският отец йезуит Луи-Бетран Кастел, подкрепян от композитора и музикален теоретик Жан-Филип Раму, който през 1722 г. издава своя *Трактат за хармонията, ограничена до естествените си принципи*, Кастел разработва скала от 12 тона, които започват от “до” (синьо) до “си” (виолет), която е във връзка с шестте първични и вторични съзвучия на Раму. Кастел твърди, че както бялото крие в себе си всички цветовете, така съществува и определен звук, който съдържа всички музикални тонове (“*le son*”).²⁶ Сред търсените от него музикални паралели е и тезата, че черното (респективно родственото с него синьо) е “основният тон” на всички цветовете, както при Раму басът е основен за всички музикални тонове. Дванадесетте цвята на Кастел се подразделят всеки на по 12 степени по линията светло-тъмно и така дават 144 нюанса. Това число го подтиква към още едно сравнение – с орган, обхващащ 12 октави от хроматичната тонова стълбица. С помощта на майстор на клавишни инструменти Кастел създава прототип на инструмента и около 1730 г. той вероятно е бил в употреба, както свидетелства публикувано от Г. Телеман писмо на негов приятел²⁷. Поради технически затруднения експерименталният инструмент на Кастел престава да се използва, макар да предизвиква разгорещени обсъждания и интерес сред европейската философска мисъл и след неговата смърт на пазара се появява един вид играчка – елементаризирано подобие във вид на латерна с лампа в средата и с отвори в различни цветовете, създадена въз основа на една от книгите на Кастел *Оптика на цветовете*.

През епохата на романтизма търсенето на базови общовалидни закони на хармонията се засилва. Това е времето, през което се заражда и

²⁶ Gage, J. *Kulturgeschichte der Farbe*, 233.

²⁷ Вж. Erhardt-Siebold, E. von. *Some Inventions of the Pre-Romantic period and their Influence upon Literature.*- *Englische Studien*, 1931-2, LXVI. Авторът на писмото говори за струни, телове и дървени клавиши, с чиято помощ се задвижвали и показвали цветни кутии, ветрила, картини и оцветени абажури.

идеята за тотално произведение на изкуството – идея, проявления на която срещаме изключително често и до наши дни (като мултимедийните изкуства например), а връзката (вече не само аналогията) между музиката и живописата представлява ядрото, скелетът на тази идея. Стремежът е към такова цялостно произведение на изкуството, което да въздейства чрез (и върху) възможно най-голям брой човешки сетива, т.е. максимално многопланово, при това възможно най-убедително и цялостно – тотално – да представлява цялостен паралелен свят – един стремеж, чийто бум настъпва в изкуството на започващия ХХ век. В част от текст на Г. Аполинер качествата и характеристиките на комплексно театрално представление – образец за модерно изкуство се описват така:

*Пиесата беше създадена за древна сцена,
 Макар да не беше построен нов театър –
 Кръгъл театър с две сцени,
 Едната в центъра на другата, която представлява нещо като обръч
 Около зрителите и така позволява
 Голямо разгръщане на **нашето модерно изкуство:**
 Да премесва често без очевидна връзка **също както в живота**
Звучите, жестовете, цветовете, виковете, шумовете,
Музиката, танца, акробатиката, поезията, живописата,
Сърцата, действията и разнообразните декори.²⁸*

(Преводът и подчертаното – мои, В.Г.)

В европейската култура на романтизма започва да се отделя все по-голямо внимание на личността – на нейната свобода (вж. Шелинг “За същността на човешката свобода”), а с това на нейното развитие и нейната сетивност. В тази насока естественият идеален образ е този на твореца – музикант, художник, поет, изобщо на творческата личност – най-чувствителен, в най-висока степен индивидуален и затова най-свободен. Духовната свобода и изключително изтънчената сетивност, дадени му свише във вид на божествен артистичен талант, правят от него посветен, един вид жрец, прорицател, мистериален посредник между световите,

²⁸ Gillome Apollinaire. *Les Mammelles de Tirésias*, Prologue, P., 1917

водач и магьосник. В този смисъл формулираното от Р. Вагнер “цялостно произведение на изкуството” (*Gesamtkunstwerk*)²⁹ се превръща в идея, неизменно важна и в по-нататъшното развитие на художествените дейности. То достига своя най-висок ранг чрез обединението на различните видове изкуства. За Вагнер като композитор музикалната драма представлява онзи синтетичен жанр, в който се срещат драма, музика, танц, изобразително изкуство, но апотеоз на идеята му представлява построяването през 1873 г. по негови собствени планове на сградата в Байройт, която да възплъти в архитектура (сама по себе си също синтетично изкуство – “застинала музика”³⁰) тази всеобхватна идея³¹. В работата си *За изследването на гръцката поезия* Ф. Шлегел³² заявява, че господствалият векове наред принцип на “красотата” и “красивата природа” като подтик за създаване на изкуство вече е надраснат и преминава в давност, а изкуство следва да се твори по-скоро от субективните усещания с цел стоящото над всичко характерно, личностно самоизразяване. То може да осмисля и красивото, и грозното и да обединява присъщите за различни изкуства изразни средства. Това разширяване на артистичната свобода на твореца Шлегел нарича “музикален ентузиазъм” като по този начин приписва на музиката силата, с помощта на която ще се преодолее класическият принцип на красотата. Като небесна музика, като “първичен ритъм на природата и на вселената”³³ схващат музиката романтиците. Някои дори твърдят, че

²⁹ Вж. т. нар. Цюрихски ръкописи на Р. Вагнер и особено *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) и *Oper und Drama* (1851).

³⁰ Schelling, F. *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1960, S. 220.

³¹ Сградата има множество особености, свързани с идеала на Вагнер – античната драма като възплъщение на абсолютното, свободното изкуство като напр. целесъобразна сграда без орнаменти; скрита, невидима за зрителя, спуснатата ниско оркестрина; амфитеатрална зрителска зала без балкони и ложи; палаткообразен покрив като в античен театър и т.н.

³² Schlegel, F. *Über das Studium der griechischen Poesie*. Hrsg. V. Hankamer. Godesberg, 1947, 47.

³³ Schelling, F. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt, 13.

“музикалните съотношения, изглежда, са всъщност основните съотношения в природата”³⁴ и “в слънчевата система също се изразява цялата система на музиката”³⁵. Нищо ново под слънцето – питагорейският привкус на тези "открития" е несъмнен.

През романтизма вече се обособява цялостна интелектуална общност от философи, поети, литератори, музиканти, художници, учени, в която кръжат общи идеи. Те образуват цялостен духовен контекст, в който новите идеи, открития и постижения в една област предизвикват интерес и стимулират паралелни явления и теории в други. От своя страна изобразителното изкуство по самата си природа и спецификата си на пространствено изкуство се намира “на половината път” между поезията и музиката – то разполага с огромни възможности да генерира и подрежда знаци и символи, почти колкото поезията, но е и много по-“абстрактно”, т.е. освободено от наратива, и с това – по-близо до музиката. Тъкмо през романтизма живописца за пръв път успява да достигне до равноправно положение с музиката и това е онзи период в историята на изкуството, когато и двете изкуства показват изключително съответствие и единство на търсенията, като различни страни на едно общо цяло. Може би това равноправие е свързано и с обстоятелството, че в музиката, едно времево изкуство, се заражда необходимост от пространствени търсения, от знаковост. Анализът на музиката на Бетовен довежда Вагнер до убеждението, че само спояването на отделните музикални теми в “безкрайна” мелодия в съчетание с митично съдържание би могло да генерира безвремие. В същност, и формулирането именно тогава на понятието за “тотално произведение на изкуството” е свързано с идеята за обединяване, за “брак” между различните равнопоставени изкуства³⁶. Така

³⁴ Novalis. In: Werke, Briefe, Dokumente. Hrsg. V. E. Wasmuth. – Heidelberg 1953-57, 354.

³⁵ Schelling, F. Philosophie der Kunst. Darmstadt, 147.

³⁶ В скица към книгата си “Опера и драма”, предадена в писмо на Р.Вагнер до Т. Улиг, той пише, че “музиката е един раждащ организъм ..., следователно женски”, а “поетическият разум е творящ организъм, докато поетическата интенция е оплодотворяващото семе...” Цит. по: Der Hang zum

и пространствената изразност на изобразителното изкуство става обект на особен интерес и равноправен художествен модел³⁷. За стремежа на музиката да се освободи от наподобителството и да се свърже непосредствено с усещанията говори и разработената от Дж. Фийлд и публикувана през 1820 г. система, основаваща се върху триадата червено (ми-Е), жълто (до-С) и синьо (сол-Г), която той по-късно развива и усъвършенства. “На цветовете – казва той – е очевидно присъща една научност, която също така ясно се различава от всяка асоциация с външни явления, ... както музикалните тонове – от образния език на поезията.”³⁸ Нютон намира потвърждение у творците.

Художникът Филип Ото Рунге в теоретичните си текстове също констатира необходимостта от промяна, от ново начало в изкуството. Той отхвърля критерия на историческото наподобяване, наративността и издига в най-висока степен усещането и, за да бъде то предизвикано у реципиента, “търсим твърд, значим, създаден вече от други знак извън нас и го обединяваме с нашето чувство”³⁹. Символите “... тласкат, компресират всички безкрайно различни природни сили в едно същество; те се стремят да концентрират в една картина всичко и така да създадат образ на безкрайността”⁴⁰. Поставянето на една такава цел имплицира, поне теоретично, и друг поглед към художествените средства за постигането ѝ. И тук романтизмът прави поредната крачка по пътя на

Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Fr. Am Main, 1983, 174.

³⁷ Например в текста на “Парсифал” главният герой казва на баща си: “Почти не вървя, а ми се струва, че съм далече”, на което Гурнеманц отговаря: “Виждаш ли, сине, тук времето превръща се в пространство”. (“Парсифал”, I, цит. по: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Fr. Am Main, 1983, 176)

³⁸ Field, G. Aesthetics, or the Analogy of Sensible Sciences Indicted, with an Appendix on Light and Colors (The Panphleteer, XVII), 1820, 204, цит. по Gage, J. Kulturgeschichte der Farbe, 235.

³⁹ Ph. O. Runge. Hinterlassene Schriften. Göttingen 1965, Bd. I, 11.

⁴⁰ Пак там, 11 сл.

“музикализацията на живописата”⁴¹. От този период датират две най-значими теории на цветовете – на Й. В. Гьоте и на Ф. О. Рунге. Интересно е да се отбележи, че Гьоте работи върху своята теория за цветовете в продължение на повече от 20 години и счита за свое най-голямо постижение не “Фауст”, а именно нея⁴². И този факт сам по себе си говори за изключителното значение, което се отдава на едно “научно изследване” от подобен характер. Всъщност тези теории са по-скоро учения за хармонията на цветовете, особено това на Гьоте – по същество то се гради преди всичко върху принципа на “полярността”, върху съотношенията на допълнителните цветове. Няма хармония “без търсения противовес” и още: тотална, цялостна хармония съществува само когато е представена тоталността на всички хроматични цветове⁴³, счита той. Това се дължи според него на качествата на органа на зрението, защото когато е равномерно въздействието върху силите на усещане на окото, това предизвиква у зрителя приятно, т.е. хармонично чувство. Учението на Гьоте за цветовете буквално граничи с теологическо познание – от една страна такова впечатление оставя фактът, че той търси цялостно, основополагащо обяснение за възникването, за появата на цветовете и го намира в разделянето на светлината от мрака, т.е. като паралел на създаването на света⁴⁴. От друга страна, на такива мисли навежда

⁴¹ Lingner, M. Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit “absoluter Kunst”.- In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Fr. Am Main, 1983, 52-69.

⁴² Както споделя Гьоте в писмо до Екерман.

⁴³ Използвано е понятието Buntfarben, което включва чистите цветове, освен черното и бялото.

⁴⁴ Във връзка с теорията си за цвета и особено в активната си полемика с привържениците на Нютон Гьоте пише серия стихотворения, дву- и четиристишия, посветени на цвета и споровете около него. Вж. Albrecht Schöne. Goethes Farbentheologie. München 1987, 167-228. Общият патос е срещу изкуственото разделяне на светлината (от експеримента на Нютон), например: *Най-често се стремите да разделяте това, Което вам наука едно и цялостно остава* (1795/6) (Преводът – мой, В.Г.)

неговият открит стремеж към абсолютност на теорията – той открива тоталността на цветовете “във вътрешния и във външния свят”⁴⁵: човешкото око поради нуждата си от тоталност поражда същите явления, както самата светлина (в природата) и така “затваря в себе си цветовия кръг”⁴⁶. Този извод е един чудесен пример за това, как всичко във вселената – микро- и макрокосмосът – се схващат като взаимосвързани и взаимозависими. Затова никак не е случайно, че от учението на Гьоте в началото на XX век се актуализира именно тази негова страна – най-важната, която изхожда от целостността на вселената и я свързва с човешката и божествената тоталност. Съвсем логично тогава интересът на теософски ориентирани мислители от края на XIX-началото на XX век се съсредоточава около него и съответното негово издание има предговор и коментари от Рудолф Щайнер.⁴⁷

Такива и серия други заключения за психологическото въздействие на цвета, “необходим за окото не по-малко от светлината”, характеризират

Или:

*Едно чисто попско хрумване! Та нали църквата разделя своя бог на три,
тъй както вие – светлината на седем.* (1795) (Преводът – мой, В.Г.)

Тук паралелът на неразбирането на божественото и на светлината и изкуственото J разделяне на цветове е деклариран буквално.

⁴⁵ Преведено от Гьоте четиристишие на Плотин (Цит. по Albrecht Schöne. Goethes Farbentheologie. München 1987, 101):

Ако не беше слънчево окото ни, как бихме

Светлината ний видели

Ако божествената сила в нас не блика, как

Божественото щеше да ни възхищава. (Преводът – мой, В.Г.)

⁴⁶ Тези изводи се основават на множество наблюдения и опити, провеждани и публикувани през 10-20-те години на XIX век (от различни физици и особено Зебек), свързани с т.нар. “ентоптика”, т.е. получаване на спектър в резултат на насочване на светлина чрез система от огледала и затоплена и охладена кристална призма.

⁴⁷ Johann Wolfgang v. Goethe. Farbenlehre. Mit Einleitungen und Kommentaren von Rudolf Steiner, 3 Bde, 2. Auflage, Stuttgart 1980.

една епоха с нов поглед към научността, рационалното познание, и с това – и към изкуствата. Интересът, по-точно бумът на психологията по същото време е предизвикан от стремежа към научно осмисляне на човешката душа, изследването на която в голяма степен, за да бъде рационално убедително, следва принципите на “обективност” и “научност”, известни преди всичко от точните науки. И обратно, за постигане на целостността, на тоталността на света не е достатъчно чисто рационалното познание, а “неминуемо трябва да мислим за науката като за изкуство, ако очакваме от нея някакъв вид цялостност. ... За да се отговори на такова изискване, не би трябвало да се изключва от научната дейност никоя от човешките сили”⁴⁸. Гьоте казва още: “Един човек, който е роден и образован за така наречените точни науки, не би могъл от висотата на своето рационално съзнание лесно да разбере, че може да съществува и **точна** (подчертаното – мое, В.Г.) сетивна фантазия, без която не е възможно никакво изкуство.”⁴⁹ Тези разсъждения, свързани с психологическото, а по-точно със сетивно-нравственото въздействие на цвета върху човека – обект на множество изследвания и експерименти в областта на психологията, придобиват своето същинско значение и популярност в края на XIX – началото на XX век. Това е критичният момент, когато еманципацията на творческата духовност и индивидуалност отново се отправя да търси тоталните закономерности на битието в утопичния си стремеж да ги накара, в съответствие с модерността на времето, да възпитават, обогатяват, съхраняват и усъвършенстват човешката духовност. В писмо от 1827 г. до Екерман Гьоте ясно изразява първенството на сетивното познание над рационалното: “Немците са странни птици. Те ненужно си усложняват живота, търсейки дълбок замисъл и идеи навсякъде и вграждайки ги във

⁴⁸ Текст на Гьоте, посветен на обсъждане на книгата на Зайденрот от 1824 “Psychologie zur Erklärung der Seelenerscheinungen, цит. по Jurgen Teller, Der Weg zur Unendlichkeit der Farben in den Grenzen der exakten sinnlichen Phantasie. In: Johann Wolfgang Goethe. Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen. Fr. Am Main u. Leipzig, 1994, 90-91.

⁴⁹ Пак там, 90.

всичко. Само трябва да имаш куража да се оставиш на първото впечатление ... не трябва да мислиш, че всичко ще бъде безсмислено, ако му липсва абстрактна мисъл или идея.”⁵⁰

Израз на стремежа към научност при изследването на цветовете стават идеалните конструкции като кръгът на цветовете на Гьоге – двуизмерна непространствена схема от шест равностойни и равноправни цвята. Или пък като цветовото кълбо на Рунге – първата пространствена схема на съотношения на цветовете, в която по еkvатора са разположени шестте чисти цвята от първа и втора степен и преходите между тях, а вертикалната ос на кълбото представлява преходите от бяло на северния полюс през неутрално сиво в центъра до черно в южния полюс. Така тя представлява абсолютна координатна система за точно разграничаване и определяне на смесените цветове. Идеята за кълбото като първична и най-съвършена форма никак не изненадва, тя не е нова – свързана е още с питагорейските идеи за създаването на света като музика на сферите и с представата на Платон (=орфиците) за първичното същество Фанес, а като идеален образ на безкрайността придобива още по-голямо значение в търсенето на абсолютни закономерности от художниците на авангарда.

Като художник Ф. О. Рунге е добре запознат с начините, по които се постигат различни характеристики на цвета, с неговата обемност. Той си поставя задачата да потърси основополагащия принцип, структурния ред на цветовете, закономерностите на техните връзки един с друг, тъй както познаването на формата, пропорциите и перспективата са основата на “науката на рисунката”⁵¹. Схващането на цветовете като първично явление естествено води със себе си музикалната аналогия – както по същество, така и в терминологията. Цветът се възприема като природен

⁵⁰ Цит. по: Norbert Lynton. Expressionism. In: Concepts of modern art. From fauvism to postmodernism.. London 1994 (repr.), p. 35.

⁵¹ Runge, Ph. O. Farbenkugel oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. In: Philipp Otto Runge. Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst . Leipzig, 1978, 284.

феномен, аналогичен на тона: "... светлината само поражда цвета. ... Цветът се съдържа във въздуха както звукът в метала. ... Да се музицира единствено с въздуха в една картина, това е основният бас (Generalbass), чрез който всичко напява и звучи и според който останалите предмети играят и се движат..."⁵² За комбиниране на всеки два от основните цветове Рунге вижда три принципно различни възможности⁵³. Първата е свързана с два "враждебни" помежду си цвята (напр. червено и зелено), които се борят до "взаимното им унищожаване в сиво", борбата е свързана с активност, която довежда до "хармонично" въздействие. Второто съчетание е между "приятелски стремящи се и привличащи се" взаимно цветове (напр. червено и оранжево), които нямат отношение към цветовата цялост, затова между тях няма напрежение, а, следователно и активност, и въздействието им е "монотонно". Третият вариант засяга два "чужди помежду си" цвята (напр. червено и жълто), които се обединяват в своя "продукт" (т.е. от смесването им се получава цвят от втора степен или "reine Mischung" – "чиста смес") и такива цветове са "дисхармонични". Като общо Рунге, както по-късно и много от художниците на авангарда, съчетава в едно полумистичното си схващане за цветовете като природна сила, която чрез разделянето си на първични цветове представлява проява на божествени истини (напр. синьо, червено и жълто, символизиращи съответно отца, сина и светия дух) и сухата и обобщена "математическа фигура", както той нарича цветовото си кълбо.

Кое превръща музиката в такъв удобен модел и във "водачка към един нов визуален свят"⁵⁴? От една страна, причината е именно в нуждата

⁵² Писмо на Рунге до Гьоте от 21. 11. 1807 г. В: Philipp Otto Runge. Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst . Leipzig, 1978, 243.

⁵³ Runge, Ph. O. Farbenkugel oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität; mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. In: Philipp Otto Runge. Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst . Leipzig, 1978, 296-297.

⁵⁴ Nietzsche, F. Werke. Hrsg. K. Schlechta. – München, Bd. 2, 391.

от преодоляване на наративността, на литературността и на пряката предметност, по начало неприсъщи на музиката. Тя въздейства чрез емоция. Както пише Шопенхауер, “музиката е самостоятелно изкуство, ... което няма нужда от помощта на поезията – самостоятелно изкуство, най-мощното от всички. Тя не изговаря явленията, а само тяхната вътрешна същност, тяхната есенция – самата им воля.” “Музиката е ... непосредствено отражение на волята и така представя метафизичното към всяко физическо на този свят, т.е. същинската вътрешна същност към всяко явление.”⁵⁵ Във времето, когато усещането, субективното изживяване става най-важна движеща сила на творчеството, музиката, която наподобява в най-голяма степен диханието и живата емоция и непосредствено докосва струните на човешката душа, представлява идеалният пример-образец. Не на последно място трябва да споменем и още една характерна нейна страна – метричността, структурираната система от закономерности, по които се изгражда музиката. “Тя (музиката) е от една страна във връзка с най-неопределеното и мимолетното – чувството, а от друга – с най-определеното – геометрията.”⁵⁶ Във времето, когато науката се развива бързо и придобива значима роля в обществото и определя неговите представи за света, необходимостта от “научност”, закономерност, от особен вид “тайно знание” може мотивирано да доведе художника до прозрение в дълбочинните закони на света, което е негова главна цел и мисия. И тук музиката предоставя на изобразителното изкуство най-съвършената “оживяваща” математика.

Така през романтизма за първи път осъзнато се декларира аналогията между цвят и звук, като за това се търсят както обективни критерии, така и аргументи от сферата на субективните усещания, но преди всичко от позицията на убеждението, че за различните аспекти на колорит и цвят в живописата могат да бъдат намерени паралелни форми на музикален израз. Към субективните усещания за хармоничност на цветове

⁵⁵ A. Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung. I. Bd. () 3. Buch, § 52 (от 1818 г.); II Bd. 3. Buch, Kap. 39 (от 1844 г.).

⁵⁶ Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. 1985, Köln, S. 53.

съчетания се прибавят и някои обективни. Чрез изследването на т. нар. “съпътстващи” цветове се получава своего рода оптичен еквивалент на описаните от Раму “обертонове” (респ. “комбинационни тонове” – т.е. трети, нисък тон, който неволно се получава при силно прозвучаване на два тона) като психологическа основа за хармонични цветови съчетания. Тези и други подобни проучвания, свързани с появата в съзнанието на “съпътстващи” картини (по асоциация) или по-точно картините, възникващи като “непосредствено произволно последствие”, изиграват изключително важна роля на импулс, на тласък за търсене на пътища за осъществяване на идеята, че и цветът, както музиката, би могъл да възбужда движение. Именно тази идея е особено плодотворна и довежда до възникването на множество “изми” в историята на модерното изобразително изкуство – тенденции, които силно обогатяват художествения език, неговата изразителна и пораздаща знаци способност.

Стремежът към “оцветяване” на музиката върви най-напред по линията на търсене на синтетични изразни средства, т.е. не в тесните рамки само на едно изкуство – музиката. Тук идеята за тотално произведение на изкуството добива много и интересни превъплъщения. Любопитен пример представлява разработеният през 70-те години на XIX век т. нар. “пирофон”⁵⁷, изложен понастоящем в Музея на техниката в Лондон. Инструментът представлява система от различни по дължина и дебелина стъклени тръби, пълни с горящ светещ газ. Пламъците се запалват и регулират с електричество с помощта на клавиатура, обхващаща от C до c^2 . Изобретател и конструктор на пирофона е Фредерик Кастнер⁵⁸, а благодарение на активната ангажираност на известния обществен деятел Анри Дюнан, първия носител на Нобелова награда за мир през 1901 г., от инструмента се заинтересуват и много музиканти и композитори. Така на пирофона многократно свири Цезар Франк, Шарл Гуно го използва в балета си “Жана Д’арк”, а вагнерианецът

⁵⁷ Felix Christ. Pyrophon. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Fr. Am Main, 1983, 198-199.

⁵⁸ Frédéric Kastner. Le Pyrophon – Flammes chantantes. P., 1876.

Венделин Вайсхаймер написва “Пет духовни сонета” за вокал, флейта, обой, кларинет, пирофон и пиано⁵⁹. Друг интересен подобен инструмент е изобретен от Д. Джеймисън и публикуван през 1844 г.⁶⁰ Книгата е илюстрирана с репродукции на композиции от цветни хартии, служещи същевременно като нотни записи на популярни мелодии, от които се състои репертоарът на Джеймисъновата “цветомузика”. Инструментът е отново клавирен – при натискане на клавиш се отваря клапа и се вижда стъкло шише, пълно с цветна течност. Около 12 шишета, подредени според цветовете на спектъра, трябвало да се осветяват отзад от лампи, чиято светлина да разпръсква струи цвят в тъмно помещение и те да се отразяват от облицовани с ламарина стени. “Продължителността и разпространението на цвета съответства на височината и положението на тона, който репрезентира и съпровожда,” а предстоящи изследвания, според Джеймисън, щели да докажат, че тишината е резултат от същевременното прозвучаване на “трите първични тона”, тъй както “тъмнината се унищожава чрез взаимното натрупване на светлинни вълни”.⁶¹ Освен този буквален паралел, интересно и показателно е и твърдението на автора, че “подготвената за очите мелодия” – тук той визира репродуцираните в книгата композиции от цветна хартия – предизвиква същите усещания, както изпълнението на цветомузика, макар и само за “съвършеното око”. Тази бележка отново потвърждава напълно равноправното отношение към музиката и към живописата като към принципно еднакво съвършени и възвишени като възможности за въздействие изкуства. Тя фактически поставя дори въпроса за преводимостта на едно изкуство чрез друго – превод, минаващ по пътя, възприеман като най-обективен и непосредствен – по пътя на психологията на възприятието.⁶² Освен психологически експеримент, тези

⁵⁹ Felix Christ. Pyrophon. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Ausstellungskatalog. Fr. Am Main, 1983, 198.

⁶⁰ Вж. Gage, J. Kulturgeschichte der Farbe, 235.

⁶¹ Тук и по-надолу цит. по: Gage, J. Kulturgeschichte der Farbe, 235.

⁶² Психологията през този период се възприема като едва ли не най-обективна наука. В едно такова време на индивидуализъм, когато човешката свобода се

инструменти и изпълняваната на тях цвето-, пиро- и т.н. музика, са израз и на съчетание на едно мистично тайнствено познание, резултат от проникване в тайните на духовното битие с техниката и нейните нови постижения като проява и приложение на науката – на науката за природата. Неслучайно в изказването си пред Лондонския съюз на художниците на 14.02.1875 г. Анри Дюнан представя пирофона като “философската светлина на натурфилософите”⁶³.

Последователното търсене на изначалния порядък на цветовете довежда и до промени в живописата, които не се изчерпват само със стилистически изменения. Издигнатата на пиедестал сетивност естествено съсредоточава вниманието върху индивидуалния колорит на художника, а дори и още по-конкретно върху разработката на отделния колорит на една картина – палитрата. Тук музикалните аналогии се наблюдават и на равнище “инструмент” – музикалният инструмент се асоциира буквално с художническа палитра. Във френски учебник по маслена живопис “настройването” на палитра се сравнява с настройването на музикален инструмент: ”Да се настрои цветовият тон, да се съгласува в хармония с друг, който при това да служи за сравнение, е задача, която художникът може да осъществи също така бързо, както един музикант настройва своя инструмент като сравнява с друг; дори опитният художник би могъл да е

приравнява със свободата на индивида, талантът, геният, творческите качества представляват еманация на тази индивидуална свобода. Зараждат се науките за човека, които се обръщат към търсенето на структурни закономерности, но в посока на изследване на индивида и сред тях логично основно е мястото на психологията. (Изказвания за творци от рода на “при него художественото чувство е на физиологично равнище” се възприемат като най висока оценка и са характерни и убедителни за времето.) Едва по-късно науките за човека достигат до необходимостта да търсят онези структурни закономерности на човешкото, които са свързани с човека в комуникационен, в обществен аспект – параметрите на човешката култура.

⁶³ Felix Christ. Pyrophon, 198.

готов може би и по-бързо.”⁶⁴ Художникът символист Одилон Редон сравнява палитрата на Фантен-Латур със съвършено пиано, а Уистлър споделя със свой ученик, че палитрата е инструмент, на който художникът свири своята хармонична пиеса, затова тя винаги трябва да е прекрасна също както любимата цигулка на големия музикант винаги се поддържа в състояние, достойно за музиката, която свири. В писмо до брат си Тео Ван Гог пише, че “настроението се изразява чрез симфонии от цветове”, но “цветовете следват своя собствен акорд, след като вземем един цвят като начална точка”⁶⁵. Тоест композирането на колорита при него протича на базата на основни цветови съзвучия, съответстващи на експресивното му субективно възприятие. Както пише А. Лот във връзка с Ван Гог, “колористът не използва всички цветове на спектъра в чисто състояние, а един силен цвят е достатъчен да оживи композицията”⁶⁶. През 1885 г. в Холандия, когато усилено се занимава и с изучаване на теориите за цветовете на Шарл Льоблан и на Дьолакроа, той взема уроци по пиано при възрастен пианист и органист, за да научи повече за цветовете тонове и нюансите. Това обаче не продължило дълго, след като през цялото време Ван Гог сравнявал “нотите на пианото с пруско синьо, с тъмно зелено, с тъмна охра и така нататък чак до светло кадмиево жълто”⁶⁷. Тук стремежът на художника е чрез паралели с музиката да усъвършенства точното отграничаване на тоновете един от друг, тяхното степенуване и подреждане, както личи и от цитирания пасаж. Както много други художници, и Ван Гог очевидно се е занимавал и с проучване на Вагнер

⁶⁴ Bouvier, P.L. Vollständige Anweisung zur Oelmalerei für Künstler und Kunstfreunde. Halle, 1835, 249.

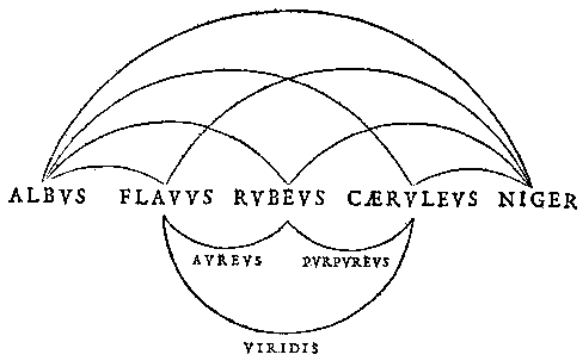
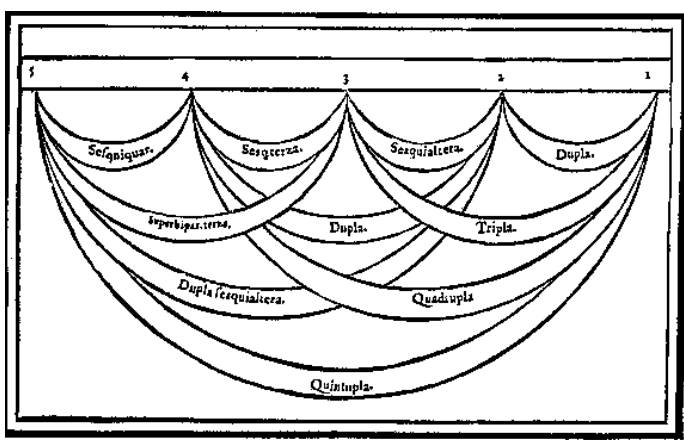
⁶⁵ The complete letters of Vincent Van Gogh. London, 1958 (repr. 1988), Vol. 2, 426 (N 429, 1885)

⁶⁶ Lhote, A. Traité du paysage. P., 1946, p.27.

⁶⁷ The complete letters of Vincent Van Gogh. London, 1958 (repr. 1988), Vol. 2, 447 (Anton Kerssemakers).

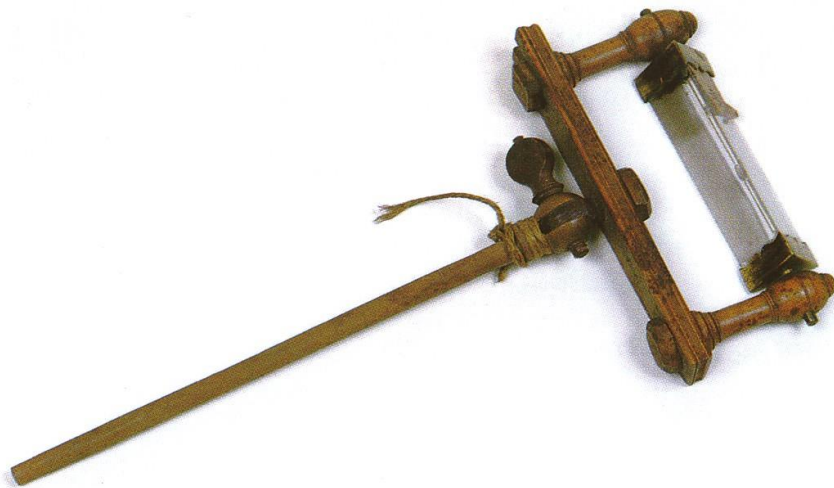
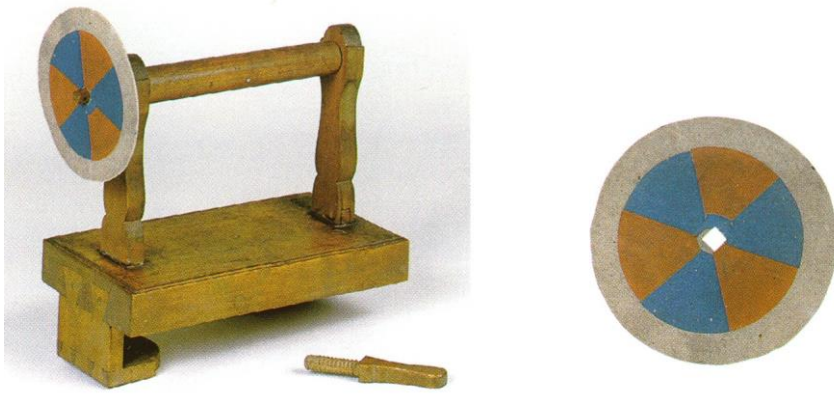
все със същата цел, за което говорят отново пасажи в писмата му: "...вече чувствам връзка между нашия цвят и Вагнеровата музика"⁶⁸.

⁶⁸ The complete letters of Vincent Van Gogh. London, 1958 (repr. 1988), Vol. 3, 44 (N 539).

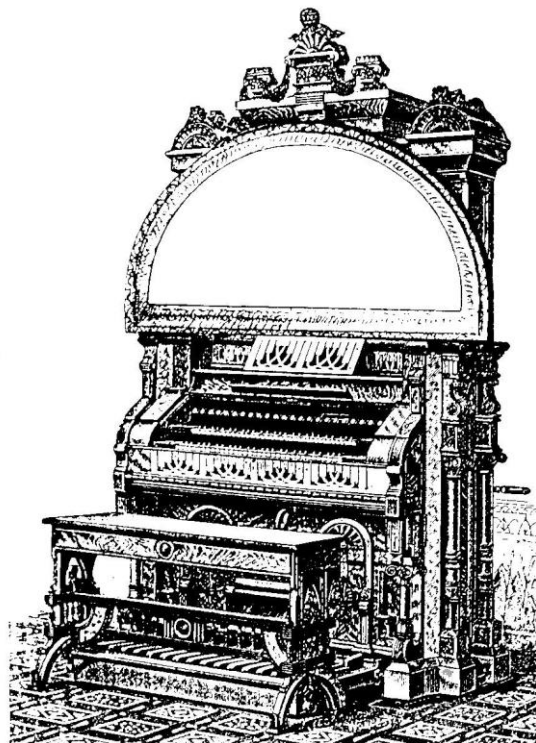
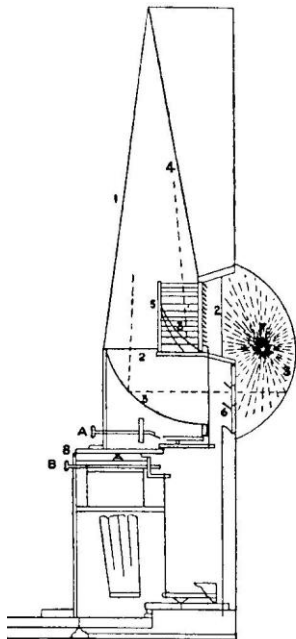
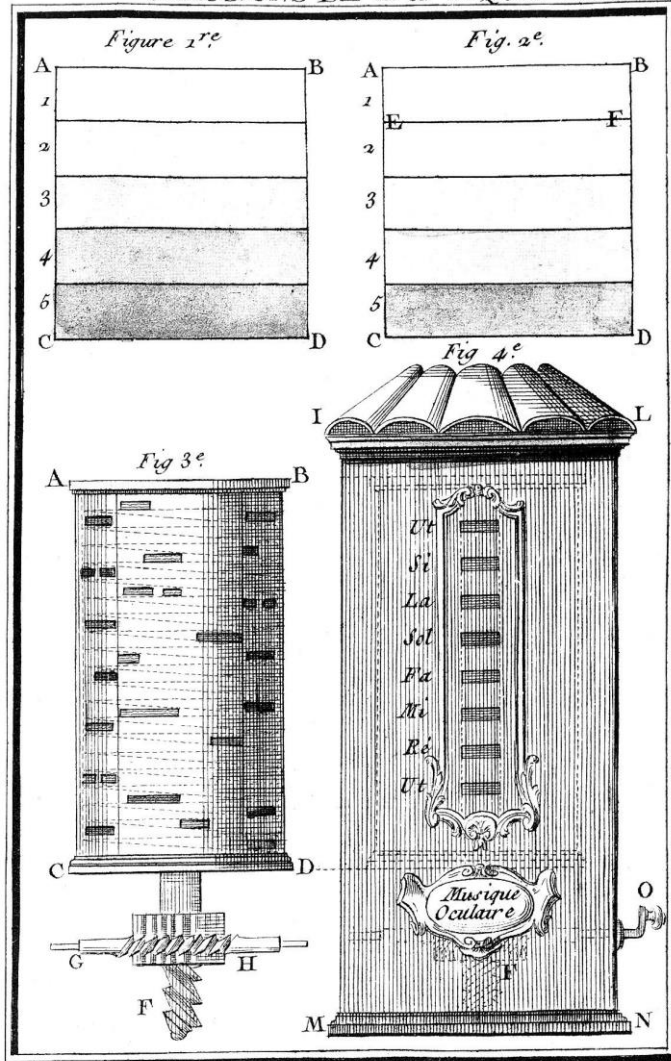


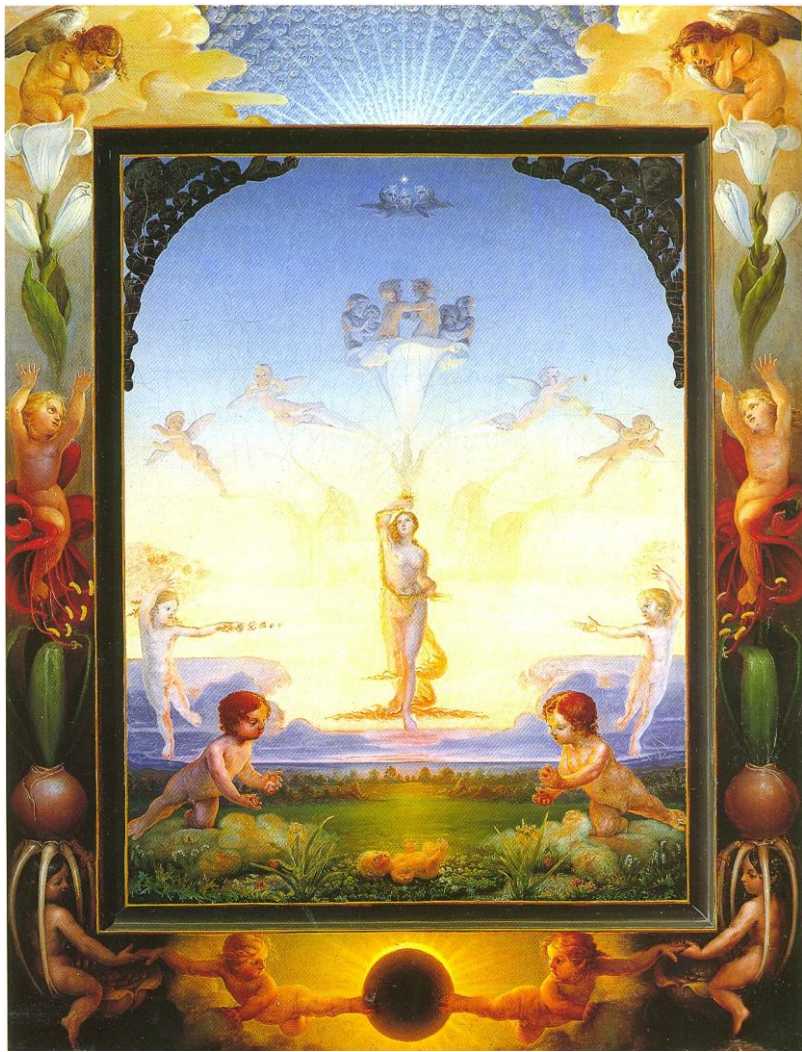
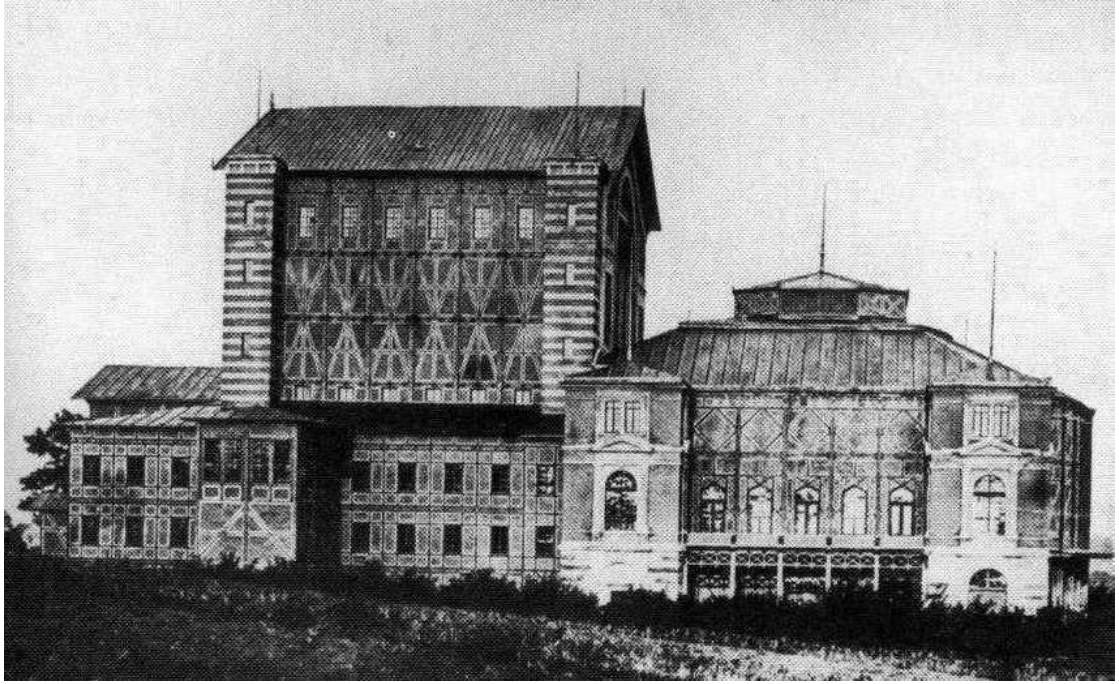


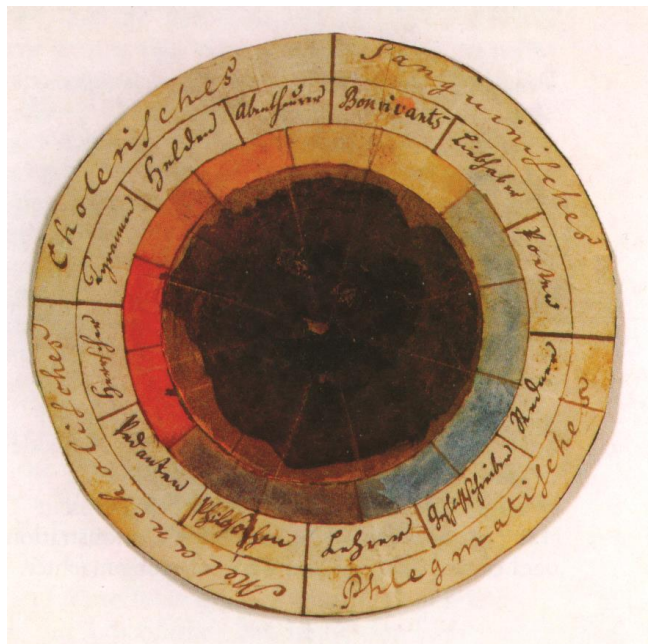
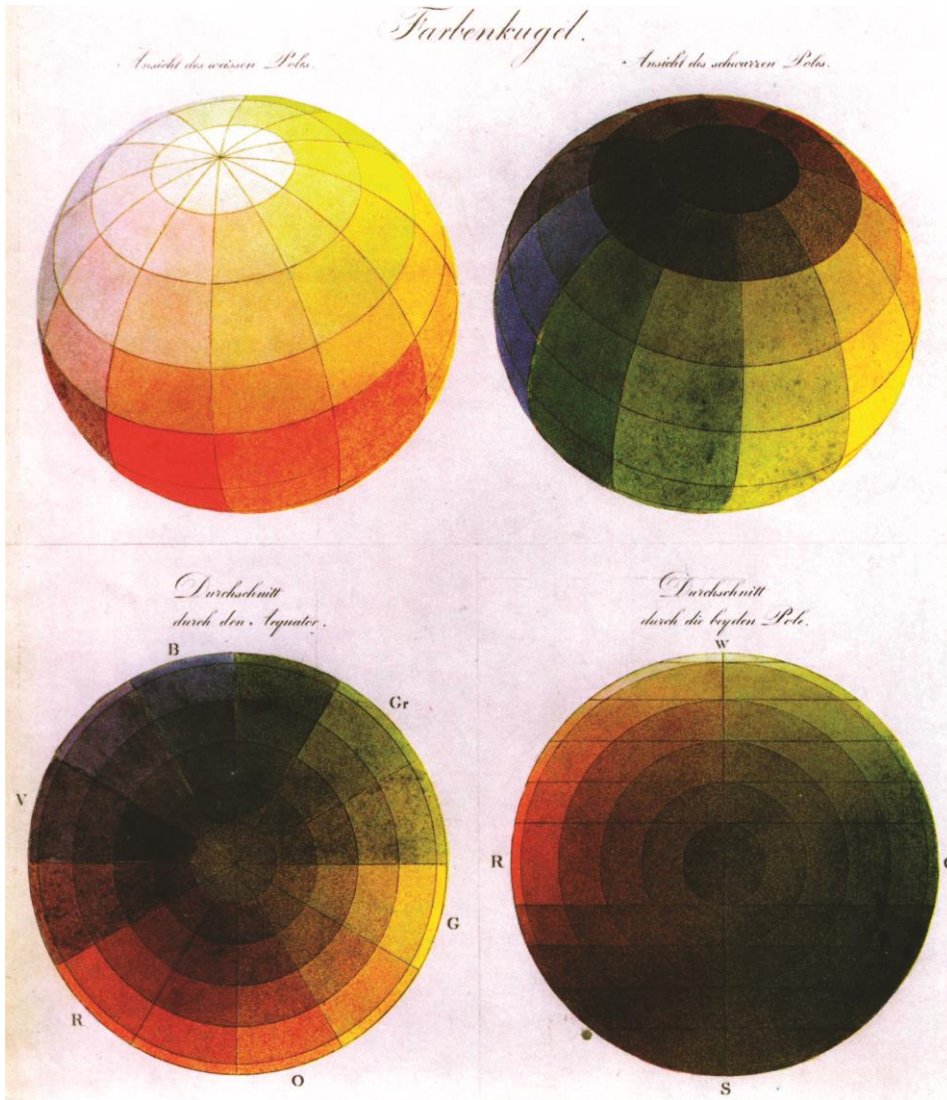


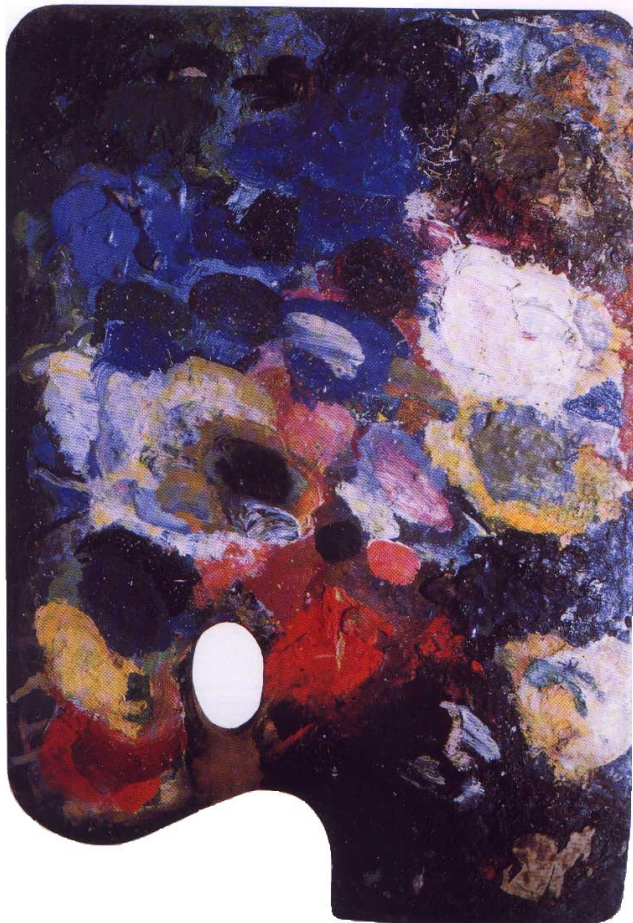


JLLUSIONS DE L'OPTIQUE Planche 23









ИЛЮСТРАЦИИ

1. Орфей сред свирещи и пеещи сирени, Южна Италия, Тарент, 310 г. пр. Хр. Скулптурна група от Пол Гети мюзийм, Лос Анжелис.
2. Схема на музикалните пропорции от *Istitutioni Harmoniche* от 1573 г. на **Джозефо Царлино** и цветовата скала на **Франсоа Д Агилон** от *Opticorum Libri Sex* от 1613 г.
3. **Паоло Веронезе**. Детайл от *Сватбата в Кана* от 1562-3 г., понастоящем в Лувъра.
4. **Ян ван Ейк**. Крилата на *Гентския олтар*, ок. 1430 г.
5. **Джузепе Арчимболдо**. *Вертумнус*. 1590-91 г.
6. **Паул Брил**. *Художник, свирещ на лютня*. Ок. 1600 г.
7. Дискът на Исак Нютон, създаден през 1670 г. (снимката по избор)
8. Призма, използвана за експеримента на Нютон.
9. **Луи-Бертран Кастел**. „Оптическо пиано”, илюстрация от книгата на Г. Гийо *Очна музика (Musique oculaire)* от 1769 г.
10. Цветови орган, репродуциран в книгата на Бейнбридж Бишоп. *Спомени за цветовия орган с някои предположения във връзка с душата на небесната дъга и хармонията на светлината*, изд. 1893 г. в Есекс.
11. Сградата на Вагнеровия театър в Байройт, 1873 г.
12. Филип Ото Рунге. Малката утрин, 1808 г.
13. Филип Ото Рунге. Кълбо на цветовете, 1810 г.
14. Фридрих Шилер и Й. В. Гьоте. Роза на темпераментите, 1799 г.
15. Венделин Вайсхаймер (1936-1910) свири на пиропфона на Фредерик Кастнер - звуко-светлинен “орган” с тръбички с горящи газове.
16. Мюнхенската палитра на Василий Кандински от времето до 1912 г.