

ЦВЕТОВАЯ СИМВОЛИКА В ТВОРЧЕСТВЕ РАФАЭЛЯ И МОЦАРТА

С.А. Прохоренкова

Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация

Информация о статье

Дата поступления
6 марта 2020 г.

Дата принятия к печати
18 мая 2020 г.

Дата онлайн-размещения
11 июня 2020 г.

Ключевые слова

Символика цвета; психология и философия цвета; конгениальность; космизм; общий круг тем и идей; цветовая символика тональностей у Моцарта; символика цвета у Рафаэля; интегративный метод

Аннотация

Цветовая символика в творчестве Рафаэля и Моцарта в настоящее время недостаточно изучена, что связано со сложностью данной темы. Основой для анализа творческих подходов Рафаэля и Моцарта, для выявления общего и различного в них послужил метод Г.В. Чичерина, неоднократно раскрывавшего внутренние связи между творениями различных видов искусства, между искусством и философией. К изучению творческих идей Рафаэля и Моцарта обращались известные поэты и композиторы (А.С. Пушкин, И.В. Гете, Ф. Лист), а также искусствоведы и философы, создавшие монументальные труды, посвященные различным аспектам творчества художника и композитора. Согласно исследованиям И.В. Гете и Ф. Листа, творения Рафаэля и Моцарта предстают как конгениальные. По-своему подхватили и развили идеи Гете и Листа поэты и художники романтизма. На цветовую символику произведений Моцарта впервые обратил внимание Э.Т.А. Гофман, а колорит полотен Рафаэля оказал воздействие на К. Брюллова. В XX в. свой вклад в изучение возможных взаимодействий творчества Рафаэля и Моцарта внесли Г.В. Чичерин и Г. Аберт. В настоящей статье рассмотрена трактовка цвета на фреске Рафаэля «Афинская школа», а также в песенном и оперном творчестве Моцарта.

COLOR SYMBOLISM IN THE WORKS BY RAPHAEL AND MOZART

Svetlana A. Prokhorenkova

Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation

Article info

Received
March 6, 2020

Accepted
May 18, 2020

Available online
June 11, 2020

Keywords

Color symbolism; psychology and philosophy of color; congeniality; cosmism; shared range of topics and ideas; color symbolism of Mozart's tonations; Raphael's color symbolism; integrative method

Abstract

Color symbolism in the works by Raphael and Mozart has not been studied thoroughly enough yet due to the complexity of this topic. The basis for the analysis of Raphael's and Mozart's creative approaches was G.V. Chicherin's method, aimed at revealing common and different aspects in them. The researcher has discovered internal relations between works of various kinds of art, between art and philosophy more than once. Famous poets and composers (A. Pushkin, J.W. Goethe, F. List) and also art experts and philosophers have studied Raphael's and Mozart's creative ideas and wrote fundamental works dedicated to various aspects of the artist's and composer's artwork. According to J.W. Goethe's and F. List's studies, Raphael's and Mozart's creations appear to be congenial. Romantic poets and artists took up Goethe's and List's ideas and developed them in their own fashion. E.T.A. Hoffmann was the first to pay attention to color symbolism in Mozart's works, and the coloration of Raphael's paintings influenced K. Bryullov. In the 20th century, G.V. Chicherin and H. Abert made their contribution to investigating a possible interrelation between Raphael's and Mozarts' works of art. In the article, the author considers an interpretation of the color on the fresco «The School of Athens» by Raphael and also in the songs and operas by Mozart.

В истории мировой культуры есть творческие судьбы, которые привлекают исследователей на протяжении многих веков: Пикас-

со и Шенберг, Вагнер и Шопенгауэр, Танеев и Соловьев, Делакруа и Шопен... Эти судьбы объединены, как правило, эпохой, стилем,

направлением в искусстве. Однако есть и такие судьбы, которые разделены веками (несколькими столетиями), но, несмотря на это, связаны столь определенно, что невозможно не обратить на это внимания.

Таковы судьбы Рафаэля и Моцарта — двух величайших мастеров Возрождения и Просвещения. Общность творческих устремлений, недостижимость их мастерства — все это неоднократно побуждало к сопоставлению их жизни и творчества. И.В. Гете отмечал: «Я не могу отделаться, что демоны, чтобы подразнить человечество и посмеяться над ним, выдвигают отдельные личности, которые столь привлекательны, что всякий стремится сравняться с ними, и так велики, что никто до них не достигает. Так, они выдвинули Рафаэля, у которого мысль и дело были равно совершенны: некоторые из его лучших последователей приближались к нему, но ни один не сравнялся с ним. Так и Моцарт выдвинут ими как нечто недостижимое в музыке» [1, с. 108].

С осенним пейзажем сравнивал произведения Моцарта и Рафаэля Стендаль: «Нежные мечты и робкая радость гармонируют с последними ясными днями, когда красота природы как будто окутана легкой дымкой, что придает им еще больше очарования, и когда, если даже и покажется солнце в всем своем блеске, все-таки чувствуется, что оно покидает вас» [там же].

Огромное впечатление музыкальность творчества Рафаэля произвела на Ф. Листа, который не только соотнес произведения Моцарта и Рафаэля, но и создал фортепианную пьесу «Обручение» по одноименной картине Рафаэля. Сопоставление «Рафаэль — Моцарт» поистине неисчерпаемо. Сколько бы не существовало серьезных исследований и просто поэтических сопоставлений произведений Рафаэля и Моцарта, в их творческих судьбах, в их произведениях остается много неразгаданного, непостижимого: ранняя смерть великих мастеров, их последние творения («Чума» и «Преображение» Рафаэля, «Реквием» и «Волшебная флейта» Моцарта).

Общность образов и идей в творчестве Рафаэля и Моцарта

Сопоставить творения Рафаэля и Моцарта позволяет общность их образного мышления и творческого процесса. Благодаря своеобразию образного мышления мастеров их произведения пользовались особой популярностью.

Строгие и бледные образы Рафаэля «побеждали блеск колорита и чары светотени! Композиции художника, особенно мифоло-

гические, повторялись на вазах и блюдах, а религиозно настроенные души заказывали копии с его Мадонн» [2, с. 9]. Строгие и бледные образы встречаются и в произведениях Моцарта (вспомним, например, Командора из оперы «Дон Жуан»). Композитор часто обращался к мифологическим образам и сюжетам.

Многие исследователи отмечают лучезарность и особую красоту образов, созданных Моцартом и Рафаэлем. Винкельман, например, следующим образом выразил свое ощущение от творчества Рафаэля римского периода: «В нем совокупилось выработанное учением чувство красоты с детской, непосредственной радостью восприятия впечатлений всего существующего, именно то качество, каким одарены были греки!» [там же, с. 15]. Лучезарным и солнечным называли Моцарта его современники.

Еще одной важной чертой в образном мышлении Моцарта и Рафаэля было стремление к достижению гармонии и идеальной красоты. Богом гармонии, красоты и правды называет Рафаэля А.В. Вышеславцев [2]. Подобным же образом воспринимал творчество Моцарта А.С. Пушкин. В «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» в уста Сальери он вкладывает следующие слова: «Какая глубина! // Какая смелость и какая стройность! // Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь» [3, с. 13].

Не только родство образного мышления и устремленность к сходной тематике объединяют искусство Рафаэля и Моцарта. Существенным фактором, выявляющим общность устремлений итальянского и немецкого мастеров, явился и творческий метод. Он позволил и Рафаэлю, и Моцарту отобразить в их произведениях всю глубину и содержательность событий прошлого, а также современного им мира. Создавая свои произведения, и живописец, и композитор огромное внимание уделяли изучению философии времени и психологии человека.

Так, работая над оперой, Моцарт останавливался то на одном, то на другом персонаже. Не случайно Г.В. Чичерин сопоставлял оперы композитора с романами XIX в.: «...в «Войне и мире» анализируется, например, Болконский, изображаются его действия и обстановка, потом мы переходим к Наташе, она анализируется; потом... бал... или сражение... Тот же принцип, как в опере Моцарта: анализ одного лица — большая сцена, речитатив, ария, вскрыт весь его внутренний мир, потом то же для другого, потом ансамбль — углубление ситуации» [4, с. 251].

Подобный принцип отчетливо проявился и в произведениях Рафаэля. Сначала художник работал над отдельными деталями, продумывая жесты, выражение лица, положение в пространстве каждого персонажа, а затем распределял их по группам (ансамблям) на своих фресках, еще более выявляя характер каждого действующего лица. Таковы его фрески «Парнас» и «Афинская школа».

В творчестве Рафаэля и Моцарта каждый жест, каждое движение и эмоция оказываются в итоге подчиненными единой идее, определяющей смысловую центр композиции. Эта продуманность, обусловленность мельчайших деталей есть результат не одного лишь вдохновения, но и кропотливого, неистового труда великих мастеров. Тем самым опровергаются легенды о той легкости, с которой, как утверждалось ранее, они творили. То, что моцартовская легкость творчества имела свой предел, доказывает письмо композитора от 31 июля 1782 г. — крик его души: «Вы видите, желание хорошо, однако ежели не можешь, то не можешь! Я не хочу никогда писать как попало...» [5, с. 489]. Рафаэль часто отказывался от срочных заказов, отдавая силы и время более серьезным и значительным трудам.

Общность образности, привлекавшей Рафаэля и Моцарта в момент значительного роста их мастерства, не ограничивается воссозданием только образов небесных. Их привлекают образы неизбежного, а также лирические образы, отобразившиеся в художественных и музыкальных портретах, образы античной мифологии.

Образы неизбежного нечасто встречаются у Рафаэля. Настроением скорби и неизбежности проникнута его икона «Положение во гроб», созданная для церкви Св. Франциска. Основное ее состояние — всепоглощающая скорбь: таковы фигуры рыдающих и в отчаянии ломающих руки женщин и учеников. Горе отображено на ликах Богородицы, Марии Магдалины и многих других. Безнадежное самоотречение и тихое страдание, воплощенные на этом полотне, ассоциируются с музыкой 26-летнего Моцарта. Его большая серенада для духовых с-moll показывает, что и «другая сторона его натуры — мрачная... в ту пору также стремилась к углубленному выражению» [6, с. 139]. Эта серенада предвосхищает поздние произведения композитора. Рассмотрим теперь основные образы, связанные с символикой цвета в творчестве Рафаэля и Моцарта.

Цветовая символика Рафаэля

Философское прочтение символики цвета Рафаэля очевидно при рассмотрении его фрески «Афинская школа» (1510–1511). В период наивысшего расцвета творческих сил, а именно в момент создания фресок Stanza della Signatura, Рафаэль дал глубокое прочтение символике цвета. Ведущим цветом для художника был голубой. В период работы над фресками он получил особое значение: из «пассивного» цвета созерцания он превратился в цвет философского и божественного откровения.

Не случайно философы «Афинской школы» облачены в голубые одеяния, символизирующие высшую мудрость: это и «божественный» Платон, и активно мыслящий Аристотель, а также Эпикур, Диоген и Демокрит. Кроме того, более всего синий, голубой и светло-голубой тона сконцентрированы в так называемой группе Рафаэля.

Голубой цвет, несомненно, является у художника цветом божественного откровения, воплощает духовное начало. Таково значение цвета фрески «Парнас», где в одеяние голубого цвета облачена богиня лирической и любовной поэзии Эрато, и такого грандиозного творения художника, как «Диспут». Облаченными в светло-голубые одежды на фоне голубого неба изображены Бог Отец и херувимы.

Таким образом, в творчестве зрелого Рафаэля голубой цвет предстает как цвет типично небесный, а его оттенки способствуют отображению различных состояний души. Если светло-голубой — это цвет божественного откровения, то «при сильном его углублении развивается элемент покоя» [7, с. 196].

В творчестве Рафаэля по символическому значению к голубому близок белый цвет. Этот цвет является символом небесной чистоты и недостижимости прекрасного. В отображении мира небесного Рафаэль создал уникальную концепцию. Цвета его фресок и картин не ярче, но светлее цветов земных.

Не случайно белый цвет был одним из основных в композициях Рафаэля. В его творчестве этот цвет еще более, чем голубой, воспринимается как цвет божественного откровения. Известно, что белый цвет являлся основным уже в христианских концепциях и видениях. Э. Бенц в своем исследовании о воздействии цвета отмечал: «Божественные цвета проявляют более высокие характеристики яркости и света — ...они сияют и лучатся» [там же, с. 78]. Символика этого цвета у Рафаэля во многом сходна с тем значением,

которое придавал этому цвету В. Кандинский: «Белый цвет действует на нашу психику как великое безмолвие. Внутренне он звучит как не-звучание, что довольно точно соответствует паузам в музыке. Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято» [7, с. 200].

Впервые наиболее отчетливо символическое значение белого цвета проявилось на фреске Рафаэля «Диспута». Художник обратился к нему для создания образов святости и неземной чистоты. Неземным белым цветом освещены четыре ангела с открытыми книгами Евангелия и голубь — символ Святого Духа.

К белому цвету Рафаэль обращался, работая над созданием не только христианских образов, но и образов античных богов и философов далекого прошлого. В белом одеянии изображена на фреске «Парнас» богиня музыки и лирической поэзии Эвтерпа, а на знаменитой фреске «Афинская школа» в белых одеждах изображены Перуджино (учитель Рафаэля, тяготевший к созданию просветленных античных и христианских образов); Аристипп Киренаик, создавший учение о наслаждении; единственная женская фигура в белом — образ математика и астронома Гипатии.

В последний, римский период творчества Рафаэль трактует белый цвет исключительно как цвет божественного откровения. Таковы образы св. Сикста на полотне «Сикстинская Мадонна» (1514), облаченного в белую тунику и желтую столу, и Христа на последнем творении художника — картине «Преображение» (1520). Здесь белые одежды Христа являются символом вечности, которая исцеляет скорбь.

В композициях Рафаэля всегда очень важно соотношение пурпурного и зеленого тонов, которые гармонично дополняют друг друга и придают произведениям художника цельность. Из зеленого и пурпурного тонов Рафаэль создает единое целое. Если в его композициях «справа много зеленого, то он будет сбалансирован слева красным: а зеленый отразится слева» [2, с. 140]. Таково расположение у художника взаимобратимых цветов на фреске «Афинская школа», благодаря чему проявляется принцип зеркальной симметрии.

Пурпурный (красный) и зеленый цвета имеют в творчестве Рафаэля особое символическое значение, отображая противоположные стихии. Красный цвет является отображением стихии огня, зеленый — отображением водной стихии.

Зеленый цвет у Рафаэля, так же как белый и голубой, имеет и светское, и религиозное значение. Первоначально в жанре портрета зеленый цвет был символическим отображением возвышенной любви. В 23 года Рафаэль создал «Портрет незнакомки». В лице загадочной юной девушки, облаченной в темно-зеленое платье, выражается глубокая грусть. Неизлечимая печаль тяжелым грузом легла на ее сердце. В то же время этот образ поражает особым изяществом и чистотой.

В период Мадонн зеленый цвет становится в творчестве Рафаэля отображением вечной любви. Неоднократно художник изображает Мадонн на фоне цветущего зеленого луга. Позднее в картинах и на фресках он особым образом трактует этот цвет, связанный с античной мифологией и античной символикой. С точки зрения трактовки зеленого цвета интересно изображение аллегии Богословия на фреске «Диспута». В этом образе особенно важен контраст цвета: Богословие предстает в виде молодой женщины, сидящей на облаках и держащей в руках Евангелие. Благодаря облачению (аллегория Богословия изображена в платье огненного цвета, покрытом зеленым плащом) этот образ близок Мадоннам Рафаэля второго периода творчества.

Сочетанию оттенков красного и зеленого тонов художник придает философское значение. На фреске «Афинская школа» в бледно-розовом одеянии и светло-зеленом хитоне предстает Пифагор. Сочетание этих тонов идиллического контраста символизирует открытую Пифагором гармонию мироздания.

В более поздний период творчества Рафаэль придавал зеленому цвету значение святой христианской любви. Такова символика цвета на его полотне «Проповедь Павла в Афинах» (1514). Основной идеей картины является борьба между язычеством и христианством. Апостол Павел выступает против язычества, олицетворенного статуей античного бога войны Ареса. Насыщенный зеленый тон туники апостола Павла и жест (рука, поднятая к небу) воплощают устремленность души апостола к небесной стихии, любовь в христианском понимании.

Таким образом, в творчестве Рафаэля можно проследить эволюцию цвета: от зеленого (светского) к небесному, от языческого значения (любви земной) к значению христианскому (отображению с помощью цвета любви небесной). Известно, что в творчестве художников Возрождения зеленый цвет служил отображением райской жизни. Поэтому эволюция зеленого цвета не случайно шла в подобном направлении.

Позднее духовную сущность зеленого цвета обозначил В. Кандинский: «Зеленый цвет никуда не движется и не имеет призывков радости, печали или страсти; он ничего не требует, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, особенно благополучно действующим на души людей» [7, с. 198].

Фреска «Афинская школа», созданная в кульминационный период творчества Рафаэля, содержит взаимодействие цветовой символики и различных композиционных приемов. Композиционный план фрески был подсказан художнику философом Марсилио Фичино — руководителем Платоновской академии во Флоренции. Создание этого грандиозного замысла было связано для Рафаэля с освоением огромной исторической традиции европейской культуры, начиная от Античности и кончая его временем. Фреска создавалась в тот период, когда представители Возрождения обращались «к Библии и к александрийским философам» [2, с. 264].

Обращаясь к Античности, Рафаэль сохранил концепцию времени, присущую Ренессансу. Он предстает в своих фресках как художник, для которого огромное значение имеет переживание прошлого. Не случайно на фреске «Афинская школа» он изобразил себя с обращенным к прошлому лицом. Время им словно вбирается в себя, интенсивно осваивается, осмысливается и лишь потом воплощается. Рафаэль обладал необыкновенной способностью реконструировать прошлое.

На фреске «Афинская школа» художник охватывает мысленным взором 20 веков (от IV в. до н.э. до XVI в.), отображая философские и эстетические идеи с помощью жестов и цветовой символики. Одно это произведение включает в себя 20 веков жизни подобно тому, как одно мгновение способно включать в себя вечность.

Обращаясь к прошлому, Рафаэль воплощает его не как время уходящее, о котором останутся лишь воспоминания, но как время остановленное. Все фигуры левой и правой сторон фрески даны в движении (в стремлении к центру), в то время как фигуры Платона и Аристотеля статичны, подобны античным статуям, расположенным в нишах храма. Подобно богам, они изображены на фоне голубого неба с белыми облаками. Остановка времени концентрирует внимание на жестах философов и цветовой символике, с помощью которых отображается философское кредо Платона и Аристотеля.

Платон жестом указывает на небо, так как, согласно его учению, «только в идеальном стремлении к бесконечному можно постигать непостижимое» [2, с. 308]. Цветовая символика облачения философа связана с двумя стихиями: небесной (бледно-голубой цвет туники) и огненной (красно-желтый цвет плаща). Эта символика отражает и учение Платона об Эросе: с помощью контраста цветов выражена идея о существовании любви вечной, небесной и земной любви — страсти.

Жест Аристотеля обращен к земле, что символизирует иную (по сравнению с Платоном) направленность учения философа. Если Платон представлен на фреске скорее как богослов, то Аристотель предстает как философ, тяготеющий к естественно-научным открытиям. Раскрытию сущности стремлений Аристотеля способствует цветная символика: философ облачен в тунику желто-коричневого цвета и голубой плащ. В символике Рафаэля коричневый цвет отображает земную стихию.

Таким образом, и жест, и цветовая символика служат раскрытию философских исканий Аристотеля, для которых он находил импульс в естественно-научных наблюдениях.

Важен и тот факт, что сами философы придавали цвету немаловажное значение. Так, Платон, изображенный у Рафаэля с книгой «Тимей» в руках, именно в этой работе представил свою систему соотношений цветовых тонов. Он дал сначала ряд основных цветов (белый, черный, красный, «яркий»), а затем — ряд смешанных (пурпурный, серый, коричневый, желтый и др.). Особое же значение философ придавал «яркому» цвету, утверждая, что этот цвет, «сам состоящий из огня... встречается с огнем... и, подобно вспышке молнии, летит вперед и гасится влагой глаз» иных цветов, которые были впоследствии важны и для Рафаэля [7, с. 25]. Согласно мысли философа, из сочетания белого, красного и «яркого» тонов рождается оранжевый цвет.

«Яркий» цвет Платона представлен на фреске Рафаэля. Он включен в одеяния тех философов, которые уделяли огромное внимание философским идеям возвышенного и идеального (Парменид и Птолемей), а также находились в постоянном поиске истины и блага.

К более сложной и развернутой системе цветовых соотношений пришел Аристотель. В своей «Этике» (именно с этой книгой философ изображен у Рафаэля) он выделяет ряд основных цветов, которые были впоследствии важны и для Рафаэля: белый, черный,

золотисто-желтый, малиновый, «морской пурпур», зеленый, индиго и «глубоко-синий». Важно сходство в восприятии цвета у Аристотеля и Рафаэля. Аристотель, как позднее и Рафаэль, считал, что цвета предметов являются «результатом наличия в их телах «прозрачного» [7, с. 26].

Свою систему соотношения красочных тонов Аристотель составил из конкретных цветов, наблюдаемых в природе, а не из «системы абстрактных терминов» [там же, с. 29].

Одна из значительных идей фрески Рафаэля — разграничение мифологии и философии, в также указание на их глубочайшую взаимосвязь.

В изображении мифологических героев Рафаэль значительно отходит от канона, по которому их изображали в Античности и в эпоху Возрождения. Если в эпоху Возрождения изображение античных богов и мифологических героев было связано с определенной цветовой символикой, то Рафаэль, воссоздавая образы Аполлона и Минервы, предпочитает их ахроматические изображения. Статуи Аполлона и Минервы расположены в нишах храма, в котором происходит беседа философов. Контраст колорита (ахроматическое изображение Аполлона и Минервы и по цветовому решению изображения философов) усиливает контраст содержательный. Благодаря цветовому решению создается ощущение, что мифология, как и статуи античных богов, принадлежит прошлому, а возникшая на ее основе философия переживает свой триумф.

Взаимосвязь же мифологии и философии подчеркнута композиционным приемом: статуя Аполлона (с лирой в руках) расположена над идеалистами-платониками; над реалистами Рафаэль поместил в нише правого крыла храма Минерву с мечом и щитом.

В философии идеалистов более проявляется аполлоническое начало, заключающееся в духовном познании мира и в изучении воздействия на природу человека различных видов искусства. Особенно отчетливо эти устремления проявились в эстетике Пифагора и в философии Сократа, помещенных Рафаэлем на левую часть фрески.

Пифагор изображен склоненным над доской и увлеченным своим экспериментом. Начертанные на этой доске знаки «изображают главные основания пифагоровой системы — что начало всему число и гармония» [2, с. 350]. Не случайно великий философ, математик и музыкант облачен в светло-зеленый хитон и розовую тунику. Этот идиллический контраст символизирует открытую Пифагором гармонию мироздания.

Проблемы устройства мироздания и идея Единого волновали также и Ксенофана, изображенного Рафаэлем в одеянии, содержащем «трагический контраст» синего и красного тонов. Этот контраст воплощает трагедийную настроенность философа-пессимиста, отрицавшего возможность познания истины. Ксенофан утверждал: «Что касается истины, то не было и не будет ни одного человека, который знал бы ее относительно богов и относительно всего того, о чем я говорю» [8, с. 92].

Поиски гармонии мироздания и закономерностей устройства мира привлекали Демокрита. Он изображен на фреске Рафаэля слева, у колонны. Философ утверждал, что лишь «соразмерное прекрасно во всем» [там же, с. 86], и в этом проявилось аполлоническое начало его философии.

Значительное внимание Демокрит уделял исследованию причин возникновения цвета, разрабатывая одновременно учение об атомах. Согласно его теории, «круглые атомы образуют ум и огонь», и «солнце и луна возникли из гладких и круглых атомов» [там же, с. 85]. Демокрит одним из первых обнаружил взаимосвязь цвета и формы, их взаимное воздействие. Рафаэль изобразил философа в светло-синем одеянии, символизирующем сосредоточенность и углубленность, а также стремление человека «в бесконечное» [7, с. 196].

Тщательно продуман с точки зрения символики цвета и образ Гераклита, помещенного в стороне от группы Пифагора. Это одинокая фигура человека с бумагой и пером, погружившегося в глубокую думу. В изображенной художником фигуре все говорит о Гераклите: одиночество, глубокомысленное молчание, серый цвет одежды.

Согласно В. Кандинскому, серый цвет отображает «безнадежную неподвижность» и «чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности» [там же, с. 201]. У Рафаэля этот цвет наиболее полно отображает характер философа. Гераклит презирал политическую жизнь, но участвовал в ней и страдал из-за нее. Часто эпитетами Гераклита были «плачущий» и «темный», что отражает пессимистический дух его философии.

Жизненная трагедия Сократа воплощена Рафаэлем с помощью цветовой символики. Желтовато-зеленый цвет одеяния философа имеет при этом особенно важное значение. Сочетание данных цветов дает «несколько болезненный и сверхчувственный характер, как человек, полный устремленности и энергии, которому внешние обстоятельства

мешают их проявить» [7, с. 194]. Именно таким, целеустремленным и энергичным, был Сократ, но законы государства, в котором он жил, не давали ему возможности донести свое учение до учеников и враждебно относившихся к нему софистов. Философ был вынужден на протяжении всей жизни бороться с внешними обстоятельствами, препятствовавшими распространению его философского учения.

Не менее точен был Рафаэль и при воплощении образов философов-экспериментаторов, мыслящих рационально. Над философами-рационалистами господствует греческая богиня Минерва, изображенная в нише храма на правой стороне фрески. Она была известна Античности как «покровительница институтов науки и искусства» [9, с. 362] и изображалась в воинских доспехах с копьем. Для греков, римлян и представителей Ренессанса она была богиней мудрости.

На правой стороне фрески среди фигур композиции выделяется фигура циника Диогена Лаэртского. Он изображен в голубом плаще сидящим на второй ступени широкой лестницы.

Учителей, подобных Диогену, называли в Греции косметами, т.е. учившими о соотношении в системе мироздания между духовным и телесным началами. Глубина философских идей Диогена очень высоко ценилась Рафаэлем, и поэтому он облачил философа в плащ голубого цвета, символизирующий, с одной стороны, космическое начало и неземную печаль — с другой. Очень важно в данном случае и композиционное решение: Диоген, как и Гераклит, изображен в полном одиночестве. Известно, что философ придерживался уединенного образа жизни.

Диоген во многом развивал эстетические взгляды Аристотеля, утверждая, что в систему эстетического воспитания грека обязательно должны входить музыка и гимнастика. Общность идей Аристотеля и Диогена подчеркнута с помощью цветовой символики: оба философа облачены в одеяния голубого цвета.

Общность взглядов двух других философов, Аристиппа Киренаика и Галлиена, художник также выявляет с помощью цветовой символики. Аристипп Киренаик изображен восходящим по лестнице. Он с жестом удивления обращается к Диогену. Галлиен входит с правой стороны храма, опираясь на посох. И Аристипп, и Галлиен изображены в зеленых хитонах как создатели учений о природе. Известно, что Галлиен ближе всех примкнул к Аристотелю, а Аристипп создал свое учение о наслаждении, примкнув к Эпикуру.

Поэтому в композиции «Афинской школы» он изображен рядом с этим философом-эпикурейцем, облаченным в синий хитон и светло-серый плащ. Жест Эпикура указывает на Аристотеля, в философии которого он более всего ценил учение о подражании.

Эпикур был создателем учения о наслаждении, и поэтому символичен голубой цвет его одеяния: уже в творчестве 12-летнего Рафаэля этот цвет был важен при создании аллегории Наслаждения.

Не случайно в одеянии Эпикура присутствует и светло-серый цвет. Сам по себе серый цвет является воплощением скорби и тяжелых раздумий. Однако при просветлении этот цвет содержит в себе некий элемент скрытой надежды. От мрака к свету была направлена философия Эпикура. Даже его размышления о смерти не вносили дисгармонии в души его учеников. Философ утверждал: «Смерть не имеет к нам никакого отношения: когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет» [10, с. 259].

Контрастом к эпикурейскому культу наслаждения является отрицательная диалектика стоика Зенона, представленного Рафаэлем в темном коричневом одеянии. Он занимает в композиции фрески особое место. Подобно Гераклиту и Диогену, гордый философ-реалист изображен в полном одиночестве. Его фигура расположена под статуей богини Минервы. Жест Зенона, как и жест Аристотеля, направлен к земле. Зенон более, чем кто-либо из изображенных на фреске (за исключением Гераклита), философ-пессимист. Диоген писал о нем: «Он, подобно Гераклиту, презирал все более значительное» [8, с. 788].

Коричневый цвет одеяния философа символизирует устремленность его мысли к жизни земной. Подобно Сократу, он считал, что, занимаясь лишь делами небесными, невозможно прийти к истине.

Не менее важна для Рафаэля символика цвета при изображении античного философа Горгия. Своим обликом он может напомнить пророка Захарию, изображенного Микеланджело на фреске «Страшный суд». Однако он более, чем все философы «Афинской школы», приближен к Аристотелю и обращен к нему лицом. Изображенный в хитоне и плаще желтого цвета, с величественной осанкой, он словно внимает речам Аристотеля. Подобно своему учителю Протагору, Горгий утверждал, что нужно отказаться от попыток понимания мира во всей бесконечности его проявлений, и призывал обратиться прежде всего к познанию человеческой при-

роды. В своей философии он придерживался тезиса, выдвинутого Протагором: «Человек есть мера всех вещей» [8, с. 383]. Золотисто-желтый цвет одеяний философа является символом почета и благородства.

Преемственность философских учений Античности и Возрождения наиболее полно отражена Рафаэлем в так называемой группе Архимеда, включающей фигуры Птолемея, Гиппарха, Перуджино и Рафаэля. Группа представителей Античности и Возрождения объединена общим стремлением к изучению астрономии и географии. Поэтому и цветовая символика их одеяний связана с познанием возвышенного: Птолемей изображен в плаще цвета спелой пшеницы, Гиппарх и Перуджино — в светло-голубом и белом. В целом же с помощью композиционного решения фрески Рафаэль дает новое понимание храмовой культуры, сложившейся в эпоху Возрождения. Архитектура его фрески принимает значение «архитектуры мысли» [1].

Символика неземного цвета в творчестве Рафаэля и Моцарта

Одной из самых интересных тем в творчестве Рафаэля и Моцарта, характерной для зрелого периода, стала тема непознаваемости и загадочности Вселенной. Она проявилась уже в творчестве 25-летнего Рафаэля. Космизм ощутим в знаменитой фреске «Афинская школа», где художник изобразил Птолемея и Гиппарха с глобусом в руках. Космос в сознании Рафаэля предстает светозарным (лазурным), он обозначен с помощью соответствующей цветовой символики.

Мировые стихии воплощает у Рафаэля аллегория Философии. Она расположена в медальоне плафона над «Афинской школой». Одеяние, в которое облачена Философия, состоит из четырех цветов-символов, обозначающих четыре стихии: небо — голубой цвет с золотыми звездами, огонь — красный цвет, вода — светло-зеленый цвет, земля — желто-коричневый цвет.

В последний период творчества космизм у Рафаэля стал проявляться все более отчетливо. Ярчайшим примером разработки этой темы служит картина «Мадонна Фолиньи», выполненная по заказу Сигизмунда Конти для украшения алтаря. Известно, что благодаря чуду имение заказчика миновал метеор. Рафаэль изобразил графа Конти, устремившего взгляд в небеса и узревшего Богоматерь. Она изображена сидящей на облаках в окружении серафимов. На левом ее колене — младенец Христос. Фоном для сюжета

служит пейзаж с видом городка Фолиньи и с падающим с неба метеором. Идеи космизма и христианские идеи у Рафаэля сливаются воедино.

Еще одним грандиозным замыслом художника были капеллы А. Киджи в церкви Santa Maria del Popolo, но работу над проектом оборвала его смерть. Рафаэль задумал воплотить «эпопею мироздания»: в вершине купола — «Бог Отец... по сегментам — ангелы, управляющие ходом планет» [2, с. 607]

Художник стремился соединить языческие элементы с христианскими. Над каждым из языческих богов, олицетворяющих планету, он расположил по ангелу, а вверху — всем управляющего Бога Отца. Так символически представлена у Рафаэля Вселенная. Светлые, прозрачные краски воссоздают неземной мир.

В творчестве Моцарта можно выделить земное и небесное начала в трактовке цвета. На протяжении жизни у композитора сложилось психологическое, философское и цветное представление о тональностях. В тональностях B-dur и g-moll представлены возвышенные и земные переживания. При звучании этих тональностей ощутим голубой цвет. Пурпурным цветом наделяется тональность c-moll, золотой цвет присущ тональности Es-dur (особенно это ощутимо в опере «Волшебная флейта»). Трагически трактуется тональность d-moll, которая привносит в восприятие черный цвет («Реквием»). За каждой трактовкой тональности стоит глубокий психологический и философский смысл.

Космизм для Моцарта столь же значимая часть творчества, как и для Рафаэля. Об этом свидетельствуют названия отдельных произведений: например, кантата носит название «Тебе, душа мироздания». В музыке композитор воплотил мировые проблемы всеобщей жизни: мировую гармонию и мировую скорбь, представление о любви как о символе вечного продолжения жизни, переход в вечность как в бесконечное, непостижимое пространство.

Особенностью творчества композитора является слияние космоса и жизни. Г.В. Чичерин не случайно отмечал в творчестве Моцарта следующее: «Ни один художник всех времен не дает такого слияния космоса и жизни. С одной стороны — миры, звезды, судьбы, планеты, космос, эстетика, мистика, пантеизм... с другой — заботы дня, повседневные тяготы, приводящие в отчаяние, посредственность... Моцарт есть мост между космосом и реальной жизнью, между Сириусом и мелочью дня» [4, с. 185].

Поразительно сочетание космического и земного в юмористической песне Моцарта «Старуха» (KV 517). В музыке и тексте передано сожаление пожилой женщины о минувших «золотых» годах, когда иными были представления о человеческих отношениях, о любви, о семье и чести. Неожиданно от бытовой сценки поэт и композитор переходят на совершенно иной уровень осмысления ситуации, включая в действие силы небесные. В речи Старухи звучат слова: «Комета все нам предсказала, и зло царить на свете стало. Прошли дни счастья без следа, прошли года, прошли года!» [11, с. 62].

Так происходит переход от бытовой зарисовки к философскому резюме, космос и жизнь оказываются слитыми воедино. Г.В. Чичерин воспринимал музыку Моцарта как «высокое строгое небо» [4, с. 185]. Исследователь Мерсман утверждал, что «над погрязшим в повседневных заботах, в бедах человеческих, возносится творение Моцарта подобно куполу, вздымающемуся к звездам» [там же, с. 182]. Действительно, некоторые образы у Моцарта столь загадочны, что удаляют от реальности. Таков, например, образ Царицы ночи, которая появляется в опере «Волшебная флейта» на фоне необычного пейзажа: «Звездное небо. В центре

трон Царицы ночи, украшенный звездами. Светло. Голубое лунное сияние» [12, с. 41]. Таково восприятие космоса у Моцарта.

Таким образом, в творчестве Рафаэля и Моцарта выявляется общий круг тем и идей: тема любви, античная тематика, демонизм, творчество Данте, христианские идеи и космизм. В их творчестве выделяется три основных периода: ранний, период Мадонн и зрелый период (период монументального творчества).

Период Мадонн явился в творчестве Рафаэля и Моцарта первым кульминационным периодом. Это было для них время неустанныго труда, неисчерпаемого богатства образов и идей, взаимопроникновения христианской мысли и античной мифологии. Без понимания этого синтеза, обозначившего кульминационный подъем их творчества (Stanza della Signatura Рафаэля, песни и «Идомений» Моцарта), сложно по достоинству оценить вторую, еще более мощную кульминацию в их творчестве («Преображение» Рафаэля, «Реквием» и «Волшебная флейта» Моцарта).

Дальнейшее изучение темы может быть связано с сопоставлением цветовой символики и символики музыкальных инструментов [13] в творчестве Рафаэля и Моцарта.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Рафаэль и его время / отв. ред. Л.С. Чиколини. — Москва : Наука, 1986. — 253 с.
2. Вышеславцев А.В. Рафаэль / А.В. Вышеславцев. — Санкт-Петербург : Тип. В. Киршбаума, 1894. — 719 с.
3. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5 : Моцарт и Сальери / А.С. Пушкин. — Москва ; Ленинград : ГИХЛ, 1949. — 291 с.
4. Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. — Москва : Музыка, 1978. — 318 с.
5. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2 ч. Ч. 2, кн. 1 : 1783–1787 / Г. Аберт. — Москва : Музыка, 1989. — 496 с.
6. Аберт Г. В.А. Моцарт. В 2 ч. Ч. 1, кн. 2 : 1775–1782 / Г. Аберт. — Москва : Музыка, 1988. — 606 с.
7. Психология цвета / отв. ред. С.Л. Удовик. — Москва : РЕФЛ-бук, 1996. — 352 с.
8. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А.Ф. Лосев. — Москва : Мысль, 1993. — 959 с.
9. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Дж. Холл. — Москва : КРОН-ПРЕСС, 1996. — 655 с.
10. Павленков Ф. Сократ. Платон. Аристотель. Сенека / Ф. Павленков. — Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. — 416 с.
11. Моцарт В.А. Песни для голоса с фортепиано / сост. К.К. Саква, А.А. Ерохин. — Москва : Музыка, 1967. — 96 с.
12. Моцарт В.А. Волшебная флейта. Клавир / В.А. Моцарт. — Москва : Музыка, 1982. — 223 с.
13. Hohne E. Musik in der Kunst / E. Hohne. — Leipzig : E.A. Seemann Verlag, 1968. — 115 S.

REFERENCES

1. Chikolini L.S. (ed.). *Raphael' i ego vremya* [Raphael and his Time]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 253 p.
2. Vysheslavtsev A.V. *Raphael'* [Raphael]. Saint Petersburg, V. Kirshbaum Publ., 1894. 719 p.
3. Pushkin A.S. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Moscow, Leningrad, State Publishing House of Fiction Publ., 1949. Vol. 5. 291 p.
4. Chicherin G.V. *Motsart. Issledovatel'skii etyud* [Mozart. Research Study]. Moscow, Muzyka Publ., 1978. 318 p.
5. Abert H. W.A. *Mozart*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922. 2227 S. (Russ. ed.: Abert H. V.A. *Motsart*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. Pt. 2, bk. 1. 496 p.).
6. Abert H. W.A. *Mozart*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1922. 2227 S. (Russ. ed.: Abert H. V.A. *Motsart*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. Pt. 1, bk. 2. 606 p.).
7. Udovik S.L. (ed.). *Psikhologiya tsveta* [Psychology of Color]. Moscow, REFL-buk Publ., 1996. 352 p.
8. Losev A.F. *Ocherki antichnogo simbolizma i mifologii* [Essays on Ancient Symbolism and Mythology]. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 959 p.

9. Hall J. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. New York, Harper & Row, 1979. 349 p. (Russ. ed.: Hall J. *Slovar' syuzhetov i simvolov v iskusstve*. Moscow, KRON-PRESS Publ., 1996. 655 p.).
10. Pavlenkov F. *Sokrat. Platon. Aristotel'. Seneka* [Socrates. Plato. Aristotle. Seneca]. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1998. 416 p.
11. Mozart W.A.; Sakva K.K., Erokhin A.A. (eds.). *Pesni dlya golosa s fortepiano* [Songs for Voice and Piano]. Moscow, Muzyka Publ., 1967. 96 p.
12. Mozart W.A. *Vol'shebnyaya fleita. Klavir* [The Magic Flute. Clavier]. Moscow, Muzyka Publ., 1982. 223 p.
13. Hohne E. *Musik in der Kunst*. Leipzig, E.A. Seemann Verlag, 1968. 115 S.

Информация об авторе

Прохоренкова Светлана Александровна — кандидат философских наук, доцент, кафедра философии, искусствознания и журналистики, Байкальский государственный университет, г. Иркутск, Российская Федерация, e-mail: asteroid111@mail.ru.

Для цитирования

Прохоренкова С.А. Цветовая символика в творчестве Рафаэля и Моцарта / С.А. Прохоренкова. — DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).195-204 // Известия Байкальского государственного университета. — 2020. — Т. 30, № 2. — С. 195–204.

Author

Svetlana A. Prokhorenkova — Ph.D. in Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Art Studies and Journalism, Baikal State University, Irkutsk, the Russian Federation, e-mail: asteroid111@mail.ru.

For Citation

Prokhorenkova S.A. Color Symbolism in the Works by Raphael and Mozart. *Izvestiya Baikal'skogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of Baikal State University*, 2020, vol. 30, no. 2, pp. 195–204. DOI: 10.17150/2500-2759.2020.30(2).195-204. (In Russian).