

## Литература

1. Бердяев Н. Смысл творчества. – Paris, 1985.
2. Лосев А. Ф. Высший синтез (Неизвестный Лосев). – М., 2005.
3. Лосев А. Ф. Хаос и структура. Диалектические основы математики. – М., 1997.
4. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. – Минск, 2000.
5. Парфентьевы Н. В. и Н. В. Русская духовная музыка XX века // История современной отечественной музыки. – Вып. 3. 1960–1990. – М., 2001.
6. Флоренский П. Вопросы религиозного самопознания. – М., 2004.

### КОМПАРАТИВИЗМ В ИСКУССТВЕ: ДИАЛОГИЧНОСТЬ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ И ЖИВОПИСИ

*В. П. Прокопцова, доктор искусствоведения,  
профессор, заведующая кафедрой белорусской  
и мировой художественной культуры БГУКИ*

Во всем разнообразии методологических возможностей искусствоведения нас интересует принцип компаративистики. Термины «компаративистика» (направление), «компаративизм» (раздел исторического литературоведения и языковедения), «компаративный» (метод), «компарирование» (вариант метода), «компаратор» (прибор) – это термины однокоренного происхождения от лат. *comparativus*, имеющие единоподобное смысловое толкование – сравнительный, основанный на сравнении – и различающиеся между собой по степени общности.

Как направление в науке компаративистика достаточно четко определилась в философии, литературоведении, языковедении, культурологии. Компаративная философия рассматривает сравнение философских систем Запада и Востока. В литературоведении и языкознании основной целью и задачей компаративистики является сравнительно-историческое изучение литературно-художественных и фольклорных текстов. Компаративизм или сравнительно-историческое литературоведение изучает международные литературные связи и отношения, сходства и различия между литературно-художественными явлениями разных стран.

Таким образом, компаративистика как направление и метод предполагает сравнительный анализ исторических, мировоззренческих, стилевых, видовых, жанровых, текстовых, языково-выразительных и других особенностей формирования тех или иных явлений в гуманитарных науках.

Сравнительное изучение, установление общих признаков, сходств и отличий в разных видах искусства (а в нашем случае в музыке и живописи) могут основываться на неких общих, сравниваемых параметрах. Таковыми могут являться средства выразительности: звук и цвет, тембр и колорит, время и пространство.

В истории искусств есть немало примеров тому, когда художник стремился передать свои впечатления, настроения в наиболее полном комплексе восприятия мира – акустического (интонационного) и визуального, слышимого и видимого, развивающегося во времени и пространстве. И в этом специфическом, художественном комплексном мироощущении доминантную роль играет смысловой синкретизм.

На современном этапе резко увеличиваются объем и качественная разнородность текстуальной информации, что усложняет искусствоведческий анализ, провоцирует поиск новых средств и методов освоения художественного текста.

Особенно большой объем информации о диалогичности и взаимопересечении средств выразительности музыкального искусства и живописи предлагает искусство XX в. Отмечают привнесение музыкальности в литературу и живопись. Так, писатель Милан Кундера пишет: «Только XX век придал роману музыкальность...» [5, с. 26]. А советский график и исследователь цвета в живописи Н. Н. Волков говорит о «мажорных» и «минорных» созвучиях, плавных и скачкообразных ритмах в цветовых сочетаниях [3, с. 131]. Он утверждает: «Аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью, эмоциональным строем живописного и музыкального сочинения закономерны. Все указанные аналогии выражают либо общие конструктивные законы художественных явлений, либо <...> общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы» [3, с. 131].

Музыка стала своеобразным символом авангардного искусства. Музыка как искусство импровизационное, процессуально бесконечное, временное и распределенное синкретически «вписывалась» в теорию и практику изобразительного искусства XX в.

Достаточно вспомнить изображения музыкальных инструментов в произведениях кубистов, теорию В. Кандинского о соответствии звука и цвета (краски он воспринимал «одушевленными существами»), желтое напоминало ему звуки флейты, синее – виолончель, в праздничном звучании глубоко синего он представлял орган и т. п.). Можно также привести названия картин П. Синьяка «Адажио» и «Симфония», футуристический опыт создания шумовой музыки, «летающую» скрипку М. Шагала, живописное полотно «Музыка» А. Матисса. Мысль о соответствии цвета и звука была близка этому мастеру. А. Матисс говорил, что «должен возникнуть аккорд цветов – гармония, подобная музыкальной гармонии», что «цвета обладают присущей им красотой, которую следует сохранять так же, как в музыке стремятся сохранить тембр» [6, с. 57]. Для него был важен ритм цвета, структура соотношения красок. Он искал контрасты и гармонии, добивался того, что сам однажды назвал «гармонией в диссонансах».

Наибольшей насыщенности диалогичность выразительных средств достигла в футуризме: привнесение движения времени в пространство живописного полотна, музыкальности звучания в цветовую гамму – расширили возможности музыкально-живописной динамики. Работы Дж. Балла «Динамизм собаки на поводке», «Ритмы смычка» и другие основаны на практике хронофотографии, фиксирующей каждый отдельный момент движения, перемещения во времени живописного пространства. Движение автомобиля («Мчащийся автомобиль») и все сопутствующие ему звуки передаются с помощью экспрессии «трассирующего» перемещения геометрических фигур [2, с. 18]. Таким образом, изобразительное пространство вбирало в себя «эхо», отзвук времени, что в определенной степени реформировало художественный язык, расширяло диалогичность средств выразительности музыки и живописи. По мнению лидера футуризма Ф. Маринетти, о чем он писал в «Манифесте о музыке», «изобретение в музыке труднее, чем во всяком другом искусстве», но она «подготавливает идеальное слияние всех искусств» [6, с. 120].

В связи с этим интересно будет вспомнить творческие находки французского композитора О. Мессиана. Принцип звукоцветового соединения проявился в таких его произведениях, как симфония «Турангалила», оркестровых произведениях «Хронохромия», «Цвета Града небесного» и др. В основе звучания – сонорные

комплексы («цветомузыка»). Проблеме цветовых ассоциаций композитор придавал большое значение: «Когда я слушаю или читаю партитуру внутренним слухом, я чувствую конкретные цвета, которые кружатся, двигаются, смешиваются так же, как и звуки, которые также кружатся, двигаются, смешиваются – и все это одновременно» [4, с. 238].

Соответственно его мышлению, так называемыми «сонорными комплексами», в цвете О. Мессиаен видел не отдельный звук, а аккорды, и даже целые темброво-гармоничные поля, которые прописывались автором в партитуре в виде ремарок над темами: звучание деревянных духовых инструментов он видел в красном, лиловом и пурпурно-фиолетовом цвете, скрипок – в синем, светло-зеленом, красном и оранжевом, фортепиано – в синем, светло-зеленом и серебряном цветах. Цвет он даже понимал как ритмическую единицу («восьмушка» или «тридцать вторая» нота – это разные цветовые поля) [4, с. 297]. Такое ритмо-цветовое ощущение, стремление целостно охватить время и пространство наиболее выразительно проявилось при сочинении «Хронохромия» (*khronos* – время, *khroma* – цвет), что с греческого языка переводится как «краски времени». То есть в центр внимания и креативного осмысления автора включался ритм, число, цифровая ассоциативная характеристика звука и цвета. Синтез такого креативного мышления обуславливал компаративный подход к воплощению художественного образа. И такой пример не единичный.

Примеры обращения к диалогу средств выразительности есть и в белорусском искусстве. Например, белорусский композитор Е. Поплавский рассказывал нам в частной беседе, что, выстраивая гармонию аккорда, он сразу (параллельно) представляет музыкальное звучание в цвете. Такое цветовое видение музыкального звучания как бы выверяет гармоничность или дисгармоничность определенного аккорда или в целом фрагмента музыкального произведения.

Не перечисляя множества примеров раскрытия образного мира изобразительного искусства средствами музыкального звучания, отметим новую для белорусской музыки тенденцию непосредственного диалогического соотношения цвета и звука, что проявилось в квартете № 3 В. Курьяна и характеризуется как «первый отечественный пример квартетной светомузыки» [1, с. 11].

В современной креативной практике методы создания произведений, средства выразительности синтезируются, сохраняя при

этом акцентуацию на основных, наиболее характерных для того или иного вида искусства. Компаративное искусствоведение, как отражение процессов интеграции искусств, акцентируя метод, проецирует его на несколько видов искусства, избирая для анализа единый подход, стержень, структуру. Это дает возможность найти нечто общее для всех и то особенное, что свойственно тому или иному виду искусства. Таким образом, появляется возможность сравнения, компаративного сопоставления форм и выразительных средств, жанров и видов.

В приведенных и иных примерах из практики изобразительного и музыкального искусства мы наблюдаем две тенденции: в музыкальном искусстве к цветовой аналогии обращаются композиторы, имеющие собственные субъективные способности «цветного» слуха, а в изобразительном искусстве художники-практики и теоретики осмысливают «музыкальность» изображения, опираясь при этом на теорию музыки. Ибо основополагающей, концептуальной наукой, имеющей глубоко разработанную теоретическую базу, убедительные методы и принципы анализа, на наш взгляд, стало музыковедение. Наша мысль подтверждается в исследовании «Цвет в живописи». «К сожалению, теория живописи не обладает пока (подобно музыке) разработанной теорией цветового строя» [3, с. 147]. Концептуальные представления именно музыковедения стимулируют предметные аналитические знания взаимодействующих искусствоведческих наук, что в целом является основным систематизирующим началом компаративного искусствоведения.

Все чаще и чаще мы находим примеры обращения художников и искусствоведов XX века к музыке как основному критерию оценки живописного произведения. И наоборот – некоторые композиторы проявляют стремление и интерес к цветовому слышанию музыкального произведения.

Может возникнуть вопрос, что дает такое теоретическое осмысление практической деятельности художника или композитора? С одной стороны, оно расширяет, обогащает его мышление, с другой – помогает найти ту гармоничность звучания цветовой или звуковой палитры, которая необходима при сочинении произведения. Конечно, такие синестезийные природные, или Богом данные, способности свойственны далеко не всем композиторам или художникам. Только личностные возможности синтетически вос-

принимать окружающий мир обуславливают содержание и программу их произведений.

Бесконечность проявлений творческих возможностей художника подтверждает факт биографии феноменального по своим способностям человека – Константина Сараджева, московского мастера колокольного звона, музыканта гениальной одаренности и невероятного слуха, более не известного в истории музыки. Константин Сараджев обладал уникальным микрохроматическим слуховым чувством – он воспринимал 1701 звук в одной октаве, к каждому основному звуку он слышал не по одному диезу и бемолю, как все музыканты, а по 121 диезу и 121 бемолю. Интересно, что его ухо проецировало информацию на глаз и он определенных близких ему людей называл определенным звуком: «Это тетя Таня – ми бемоль». Еще он видел звук в цвете: одного из своих знакомых художников он называл Ре диез мажор оранжевого цвета. Необычайно интересен и тот факт, что К. Сараджев слышал и видел звук не только в цвете, но и отождествлял его с определенной цифрой и мужским или женским родом [7].

Искусство всегда находится внутри истории, репрезентируя свое общение (взаимоотношение) как с прошлым, так и с будущим. Оно диалогично по смыслу и средствам выразительности. Но этот диалог всегда личностный. Концепция того или иного искусства подвергается бесконечному осмыслению и переосмыслению каждым отдельным художником, в каждом отдельном произведении. Развитие искусства непредсказуемо, его невозможно рассматривать как уже заготовленную матрицу, представленную в пользование автора. Искусствоведение, отражая инновационные процессы в искусстве, находит свои варианты трансформаций, одним из которых является компаративизм, компаративное искусствоведение.

### Литература

1. Бандарэнка К. С. Беларуская камерна-інструментальная музыка ХХ стагоддзя: жанр струннага квартэта: Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства. – Мінск: «УА Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», 2005.
2. Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. Альбом. – М.: Галарт, ОЛМА-ПРЕСС, 2000.
3. Волков Н. Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984.

4. Екимовский В. Оливье Мессиаи: Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1987.
5. Кундера М. Нарушенные заветания: Эссе / Пер. с фр. М. Таймановой. – СПб.: Азбука-классика, 2004.
6. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
7. Цветаева А. И., Сараджев Н. К. Мастер волшебного звона / Общ. ред. В. Руденко. – М.: Музыка, 1988.

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ XXI ВЕКА: ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ**

*В. Л. Яконюк, доктор педагогических наук, профессор,  
заведующий кафедрой музыкальной педагогики  
Белорусской государственной академии музыки*

Одна из самых известных философских книг Аристотеля «Метафизика» начинается словами: «Все люди по своей природе стремятся к знанию». В качестве обоснования этого тезиса великий философ назвал нашу неиссякаемую радость новых ощущений: желание слышать, чувствовать, обонять, пробовать на вкус, видеть, постигать... Жажда знаний и любопытство – два главных двигателя инноваций. А способность к обновлению – наш важнейший талант, секрет успеха вида «человек».

В настоящее время идет активное обсуждение не только интеллектуальных или философских условий инноваций, но и поиск устойчивых *форм обновления* – свежих научных идей и концепций в сфере информатики, нанотехнологии, биотехнологии, энергосбережения, микроэлектронике...

А что же гуманитарная наука, наука о человеке?

Является ли сегодня актуальной и корректной постановка вопроса об инновациях в подходе к проблеме становления *образа человеческого?*

Если «да», то какое место в этой важнейшей сфере человеческой жизнедеятельности занимает *музыка и музыкальное образование?*

«Наше слово *образование*, как и немецкое *Bildung*, происходит от слова *образ*. <...> Образованный человек – человек, в котором доминирует образ человеческий» [3, с. 354]. На наш взгляд, это весьма современная и перспективная гуманитарная пробле-