

Прокопцова Вера Павловна,

Белорусский государственный университет культуры и искусств,
заведующая кафедрой белорусской и мировой художественной культуры,
доктор искусствоведения, профессор

Взаимодействие звука и цвета в искусстве XX в.:

компаративный взгляд

В контексте исследования взаимодействия звука и цвета в искусстве одним из очевидных свидетельств обращения авторов к компаративизму в искусстве является презентация музыкального инструмента или нотного текста на живописном полотне. Такой принцип компаративного изучения искусств условно мы можем назвать фактологическим. Хотя история искусств свидетельствует и о других принципах компаративистики, один из которых условно назовем «смысловой синкретизм». Он отражает стремление художника передать свои впечатления, настроения в наиболее полном комплексе восприятия мира — акустического (интонационного) и визуального, звукового и цветового.

Искусство обладает универсальной способностью по-новому позиционировать окружающий мир, позволяет увидеть предмет или явление природы в совершенно ином свете, выявляя их суть, примечательные свойства и выражая взгляд автора с особой точки зрения. При этом любой артефакт предстает перед нами не в виде «чистой идеи», а всегда проявляется материально: в объеме, цвете, звуке, траектории движения [3, с. 430]. Эти средства выразительности можно назвать своеобразными шифрами и смыслами художественного произведения, благодаря которым позиционируются творческие фантазии автора. Воплощенные в определенную форму, художественную данность, зашифрованные смыслы представляют собой факт творчества, авторский артефакт, не предполагающий авторского комментария. Художник не обязан истолковывать, разъяснять, доказывать. Его произведения всегда наполнены смыслом, подтекстом, интеллектуальным содержанием, в них заложена символическая эмоциональная матрица.

Функция истолкования смысла искусства возлагается на критику, которая, по словам А. Веберна, призвана переводить «содержание

произведения искусства с языка переживаний на нормальный язык» [цит. по: 3, с. 424].

Художник же, не акцентируя внимания на собственной личности, демонстрирует в своем произведении нечто, что доступно лишь его сознанию и чувству, привлекая внимание зрителя и слушателя не столько темой сочинения, сколько способом видения, звучания, ракурсом выражения.

В контексте исследования взаимодействия звука и цвета в искусстве одним из очевидных свидетельств обращения авторов к компаративизму в искусстве, свидетельств стремления художников синтезировать аудиальное и визуальное восприятие произведения является презентация музыкального инструмента на живописном полотне. Примеров этому в истории искусств более чем достаточно.

Вспомним фантасмагорические картины Иеронима Босха, почти в каждой из которых изображены музыканты и музыкальные инструменты. Достоверно изображая инструмент, но в то же время следуя теологическим и семиотическим ограничениям своего времени, Босх размещает музыкальные инструменты в тех сюжетных пространствах, которые связаны с греховностью, так как в средние века инструментальная музыка считалась неестественным занятием (в отличие от пения) земного человека. Так, в картине «Семь смертных грехов» изображаются инструменты лира и флейта, символизирующие в данном случае похоть. В «Садах земных наслаждений» разнообразные музыкальные инструменты — ударные и духовые, лира, мандолина, арфа — размещаются в пространстве правой створки работы, олицетворяющей ад. На греховных (как следует из мировоззрения той эпохи) инструментах, как на виселицах, развешаны души музыкантов.

Классическим примером является также изображение групп поющих и музицирующих ангелов на большом Гентском алтаре Хуберта и Яна ван Эйков. Художники тщательно передали позы и движения музицирующих, подчеркнув характерное выражение лица, свойственное певцам. В работе как бы ощущается музыкальный звук, такт и ритм, что передано через наклоны голов, как бы покачивающихся в разные стороны, и через движения рук.

По живописным произведениям мы можем знакомиться с формами музыкальной жизни. Изображения многочисленных «концертов», «домашних музицирований», «автопортретов с музыкальными

инструментами», «музыкантов» и «музыкантш», «учителей музыки» свидетельствуют о непереносимых условиях образованности человека, в элементы светской культуры которого обязательно входила музыка. На живописных полотнах XVII-XVIII вв. фиксируются музыкальные инструменты, представляющие светскую культуру, — спинет, клавесин, клавикорд, скрипка, виолончель, гитара и др.

Более того, следует отметить такой интересный факт, что с изобретением в XVI в. нотопечатания некоторые западноевропейские живописцы отразили этот чрезвычайно знаменательный для развития музыкальной культуры факт в своих полотнах. И это оказалось важным для развития современного музыковедения. Именно «выписывание» нотного текста на холсте обусловило его «расшифровку» российским музыковедом А. Майкапаром. Им было определено, что в картине «Музыкантша» неизвестного нидерландского живописца зафиксирована песня Клодена де Сермизи на слова поэта французского Возрождения Клемана Моро.

Такие же примеры дает и белорусское искусство: шахматная фигурка музыканта (барабанщик), изображения музицирующих ангелов в росписях храмов, скульптурное изображение ангела с лютней (мандолиной) и т. д.

Такой принцип компаративного изучения искусств условно мы можем назвать фактологическим. Хотя история искусств свидетельствует и о других принципах компаративистики, один из которых условно назовем «смысловой синкретизм». Он отражает стремление художника передать свои впечатления, настроения в наиболее полном комплексе восприятия мира — акустического (интонационного) и визуального, звукового и цветового.

Вспомним Микалоюса Чюрлениса, творчество которого достигает уникальной выразительности именно благодаря слиянию разных художественных рядов. Он как бы транспонирует музыкальные тексты в тексты, принадлежащие другой знаковой системе — живописи. Пейзажи М. Чюрлениса звучат. Метричность их рисунка созвучна метричности музыкальной формы. Слияние визуального (цветового) и слухового (звукового) отвечает душевной потребности композитора-художника.

Но если у М. Чюрлениса живопись и музыка созданы и существуют самостоятельно, и мы можем говорить только о подобии образного

мира, идентичности названий произведений, их настроений, звуковых и цветовых аналогий, то у А. Скрябина позиционируется синтетическая синхронность музыкально-цветовой партитуры «Прометея».

Изображение музыкального инструмента как носителя музыкального звука провоцировало создание специфической цвето-звуковой ауры, окружающей сюжет, развертывание содержания композиции. Экспонируя своеобразное арочное соединение звука (воображаемое звучание изображенного музыкального инструмента) и цвета (само живописное изображение), художники как бы создавали «двойной портрет» эпохи, в котором отражался аудиальный (звуковой) и визуальный (цветовой) оригинал исторического времени.

Но прозрачная реальность, повествовательность, сюжетность живописного полотна не всегда является определяющим фактором его художественной содержательности и духовности. Часто основным смыслом становится цвет, цветность, звучание красок, их колористическая соотнесенность, взаимодополняемость или контрастность: «флейты звук зарево-голубой» (К. Бальмонт), «благовест лучей» (А. Блок). Такая внесюжетность, а иначе можно сказать — цветовая содержательность, стала особенно характерной для авангардного, современного творчества, искусства XX в. в целом.

Часто стимулом для обращения к звуко-цветовому компаративизму выступало музыкальное образование художника, его слуховые ощущения, также как и колористическое чувство музыканта, воспринимающего окружающее пространство во всем его многоцветий. Сильные эмоциональные впечатления давали импульс для звуко-цветовых ассоциаций, которые находили выражение на живописном полотне или в музыкальной партитуре.

Например, В. Кандинский, начиная работать маслом, слышал «шипение смешиваемых красок», очарование вечернего зарева переживал как цветовую симфонию. Он в живописных полотнах отказывался от предметности ради выражения «внутреннего голоса», мелодичного звучания красок, музыкальности композиции, понимая и воспринимая музыку как самое духовное, не связанное с конкретно-предметной средой, искусство. После прослушивания музыки Р. Вагнера он писал: «Скрипки, глубокие басы и, прежде всего, духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед

глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной» [цит. по: 4, с. 97].

Многообразие внутренних образов и ассоциаций В. Кандинского обуславливалось его необычной способностью одновременно видеть в цвете и слышать в звуках окружающий его мир: шелест травы, свирельное звучание солнечных бликов, звонкость небесной синевы. «Мир звучит» — утверждал художник. Ему была близка позиция взаимопроникновения, взаимовлияния разных видов искусства и их синтеза на основе единой художественной сентенции. Все виды искусства объединяет внутреннее звучание, духовная чистота. Приверженец авангардного искусства, он считал, что мир фокусируется в точке, из которой исходят и в которой завершаются движение, линия, звук, мысль, жизнь.

Созданный им театральный сценарий «Желтый звук» содержит подробные ремарки к будущему сценарному действию: выделяется игра цветоцветовых оттенков, иногда определяется момент звучания определенного музыкального тона «си» или «ля». «Желтый звук» — пример внесобытийного спектакля, в котором драматургия развивается посредством взаимодействия цветоцветовых пятен и объемов, музыкальной связи звука и числа.

Среди живописных полотен В. Кандинского есть композиции с музыкальными названиями: «Симфония», «Импровизация», «Фуга». В них и в других работах как бы соотносятся, сопоставляются такие категории и элементы музыки и живописи, как мелодия — линия, тембр — колорит, звуковой аккорд — гармония цвета, динамика — движение, звуковой диссонанс — цветовой контраст. Музыкальное звучание живописных полотен вибрирует в цветовой игре красок.

Вибрация, порожаемая звучанием музыкальных инструментов, транслировалась через изображение духовых, струнных, клавишных инструментов. Музыкально-звуковой поток распространялся в живописно-цветовом излучении. Интересна в этом контексте работа художника из ближайшего окружения К. Малевича Михаила Менюкова «Симфония (Скрипка)». В созданной в 1915 г. картине скрипка изображена фрагментарно, элементы ее формы разбросаны по периметру полотна. Звучащую, посылающую звуковые импульсы скрипку автор разъял из центра, из резонаторного отверстия, через которое

выходят и усиливаются звуки музыки, отраженные в цветовом потоке светового луча.

Луч, как визуализированный звуковой поток, пронизывает воспринимаящие и воспроизводящие музыкальные звуки органы человека - ухо и рот - в картине Павла Филонова «Первая симфония Шостаковича» (1935).

Поисками соотношения, взаимосвязи звука и цвета занималась русская художница начала XX в. Елена Гуро, которая пыталась не только в практике живописи, но и теоретически осмыслить возможность синкретического сближения искусств, их смыслов и способов высказывания. Она считала, что «слово, линия, цвет, музыка — соприродны, ибо имеют общий исток и соединяются вновь в интуитивном прозрении» [2, с. 41].

Теоретически манифестировали свое отношение к компаративизму в искусстве и футуристы: «Наши холсты будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов, и запахов в театре, в музыке, в зале кино...» [там же].

Наиболее органичное, непосредственное созвучие звука и цвета стало возможным с развитием электроники, компьютерных технологий. Признанным классиком в этой области стал композитор Янис Ксенакис, создавший «стохастическую» (с применением статистических методов) структуру своих сочинений. Он инициировал проведение светомузыкальных представлений (политопов) — масштабных концертов для симфонического оркестра, хора, электронных звучаний, которые исполнялись под открытым небом, в естественном пространстве древней архитектуры, в сопровождении специальных световых эффектов. Одним из таких проектов стал «Persepolis» (1971). Другой его проект «La Legend d'Eer» (1978) презентировался как единство пространства (архитектуры), звука и света (цвета) [5].

О слиянии пространства, естественной природной среды и свето(цвето)музыкальных эффектов замышлял еще А. Н. Скрябин, который фантазировал о «световых столбах фимиамов», о некоей «текучей световой архитектуре», о «колоколах неба». Он мечтал о таком исполнении, когда световая симфония сливается с закатами и восходами, со звездным небом. В его замыслах менялся и сам процесс исполнения — без границ между залом и сценой, в единстве движения оркестрантов, актеров вместе со зрителями в небывалом танце.

Синтез музыки и цветоцветовых образов лежал в основе идей «Искусства будущего» Р. Вагнера.

Идея визуализации звучания, «видения» музыки волновала многих авторов и напрямую или опосредованно воплощалась во многих артефактах. Эксперименты с визуальными и музыкальными эффектами привели к появлению новых видов художественных практик — инсталляций, хэппенингов, перформансов. С помощью аудиальных и визуальных выразительных средств и возможностей современных технологий в экспозиционном пространстве создается цвето-звуковая объемная художественная структура, транслирующая художественные и философские смыслы.

Поиски компаративных соотношений звука и цвета велись и в области такого изначального синтетического искусства, как кино. В этом смысле интересны находки немецкого художника Оскара Фишингера (1900-1967). Исследуя характерные черты нового киноязыка, используя на практике достижения более традиционного и развитого искусства — живописи, О. Фишингер искал диалектическую связь между слуховыми и иконографическими образами. В его первом цветном фильме «Радуга» (1927) используется эффект наложения цветов, двигающихся в пространстве экрана геометрических форм, в результате чего комбинируются композиции, вызывающие у зрителя не только визуальные, но и музыкальные ассоциации, даже в «немом» кино. Наибольшую известность приносят О. Фишингеру серии его «Этюд» (1929-1933), которые являлись художественной визуализацией популярных музыкальных произведений Ф. Листа, В. А. Моцарта, И. Брамса и др.

Работая с рисованным звуком, наносимым прямо на звуковую дорожку киноленты, он достигал таким образом появления новых фантастических тембровых и тональных эффектов. В процессе работы О. Фишингер заметил, что египетское изображение кобры, нанесенное на звуковую дорожку, производило звук, который напоминал шипение змеи [1, с. 2].

О. Фишингер называл свои композиции «абсолютными кино-этюдами», в которых отражался поток чувств, вызываемых музыкой. Используя формы квадрата, круга, треугольника, он перемещал их в соответствии с эмоциональным развитием музыки и подчинял их движение законам развития музыкальных форм. Так, он создал

«Оптическую поэму» на музыку 2-й Венгерской рапсодии Ф. Листа, работал над «Токкатой и фугой» И. Баха, создал программный фильм «Движущаяся живопись — 1» на музыку 3-го Бранденбургского концерта И. Баха. Сам О. Фишингер не называл свои фильмы свето(цвето)музыкальными, но реально, по мнению специалистов, они были таковыми.

Искусство XX в. характеризуется тяготением к синтетизму, синкретизму, актуализации новых художественных практик. С начала XX в. известно стремление многих авторов репрезентировать музыкальный и визуальный ряд в компаративном созвучии звука и цвета. Цвет и свет выражают музыкальность визуализированных форм, в которых звучит «музыка движения» (В. Линдсней), «зрительная симфония» (П. Вегенер), «музыка света» (С. Эйзенштейн).

Литература

1. *Лерман, Р. В.* Оскар Фишингер: шедевры светомузыкального кино / Р. В. Лерман [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://prometheus.kai.ru/fishin_r.htm. — Дата доступа: 29.09.2010.
2. *Лукьянов, Е.* Музыка и русский авангард / Е. Лукьянов // Музыкальная жизнь. — 2009. — № 1. — С. 40¹².
3. *Речицкий, В.* Символическая реальность и право / Всеволод Речицкий. — Львов : ВНТЛ-Классика, 2007. — 732 с.
4. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. — М. : Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
5. Янис Ксенакис [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0...> — Дата доступа: 26.09.2010.

Summary

In the context of the investigation between sound and colour in art one of the obvious witnesses of the author's use of comparativism in art is the presentation of a musical instrument or a musical text on a picturesque canvas. We can symbolically call such a principle of a comparative study of arts factological, though history of arts also affirms other principles of comparativistics, one of which will be symbolically called "semantic syncretism". It reflects the artist's aspiration to convey his impressions, moods in the most complete complex of the perception of the world- acoustic (intonational) and visual, sound and colour.