

дошкольного педагогического колледжа. – 2018. – Т. 34, № 9. – С. 122–126.

5. *Liu Lejun*. Comparative Study on the Design Features of "Umbrella Pattern" Images on Eastern and Western Porcelain / Liu Lejun, Gu Jingxin // 7th International Conference on Arts, Design and Contemporary Education (ICADCE 2021). – [S. l.] : Atlantis Press, 2021. – С. 537–541.

УДК 792.94:78(4)"19"

Фу Фань (КНР),

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск, Беларусь*

ВИЗУАЛЬНАЯ МУЗЫКА В ЕВРОПЕ XX ВЕКА

Аннотация. В статье исследуется история визуальной музыки в XX веке, прослеживается ее эволюция от ранних экспериментов с цветом и звуком до интеграции с электронными медиа и практиками современного искусства. Исследование раскрывает значительную роль кино и музыки в формировании развития визуальной музыки, а также влияние символистской живописи и стремление к единству между визуальными и звуковыми элементами.

Ключевые слова: визуальная музыка, XX век, кино, видеоарт, музыка, символизм, медиаискусство.

Fu Fan,

*Competitor of a scientific degree of Candidate of Sciences
of the Educational Institution "Belarusian State University
of Culture and Arts", Minsk, Belarus*

VISUAL MUSIC IN EUROPE IN THE 20TH CENTURY

Abstract. The article examines the history of «visual music» in the XXth century, tracing its evolution from early experiments with color and sound to its integration with electronic media and contemporary art practices. The study reveals the significant role of film and music in shaping the development of visual music, as well as the influence of symbolist painting and the desire for unity between visual and sound elements.

Keywords: visualmusic, twentieth century, cinema, videoart, music, symbolism, mediaart.

Идеи визуальной музыки как важного художественного направления в Европе связаны со стремлениями художников найти новые способы интеграции музыки и изобразительного искусства. Этот междисциплинарный подход основан на богатой истории музыкальных и живописных экспериментов. Стоит отметить, что визуальная музыка как явление в искусстве зародилась достаточно давно и уходит корнями в XVII в. В XVIII–XIX вв. были предложены разнообразные системы и устройства, предназначенные для перевода музыкальных явлений в визуальную форму. Эти устройства различались по форме и размеру, но, как правило, использовались для прямого преобразования музыки в красочные проекции «Lumia» (первое выражение визуальной музыки). Известны примеры таких конструкций – «окулярный клавесин» Луи-Бертрана Кастеля, «машина кинетического света» сооснователя синхромизма Моргана Рассела и цветовой орган «Клавиллюкс» Томаса Уилфреда. Эти ранние эксперименты заложили важную основу для развития визуальной музыки, расцвет которой наступил в XX в. Одним из самых влиятельных ранних сторонников визуальной музыки был английский философ и математик, монах ордена иезуитов Луи-Бертран Кастель [4, р. 59]. В 1730-х гг. он придумал «окулярный клавесин», который производил вспышки цвета, синхронизируя их с музыкальными тонами. Основываясь на прямой корреляции между музыкальными интервалами и конкретными оттенками, он иллюстрировал идею о проведении параллелей между органами чувств, слуха и зрения. Цветная музыкальная инсталляция Кастеля спроектирована на основе раннего фортепианного клавесина. Первоначально на клавесине были установлены шестьдесят цветных стеклянных панелей. На каждой панели было приспособление, чтобы открыть занавеску из витража. Усовершенствованная модель заключалась в освещении витража лучом света при нажатии клавиши. Он разработал двенадцать цветов, соответствующих полутонам октавы, и расширил их до нескольких октав в соответствии с оттенками цветов, чтобы обеспечить полный цикл, считая, что эта цветовая музыка может отображать звук. Хотя «окулярный клавесин» Л.-Б. Кастеля так и не вошел в обиход, его теории явились предпосылкой дальнейших исследований взаимосвязи цвета и звука.

С приходом революции в области электричества в XIX в. все больше людей экспериментировали с цветом музыкой, и эти исследования были расширены Ойгеном Фридрихом Кестнером (1852–1882), который использовал электричество для управления газами, чтобы создать цветомзыкальные инструменты, и Бейнбриджем Бишопом (1837–1905), изобретателем электрического фортепиано, и, что наиболее показательно, английским художником и изобретателем Александром Уоллесом Римингтоном (1854–1918), придумавшим и разработавшим систему свето-цветовой музыки «Клавир люмьер».

В XX в. появляется особый интерес к визуальной музыке. Наиболее ярко она выступает в тесной связи с абстрактной живописью. Многие европейские художники-модернисты стремились провести параллели между формальными структурами и выразительными качествами музыки и изобразительного искусства.

Первопроходцем в этом отношении стал русский художник Василий Кандинский. В его абстрактных картинах начала XX в. отражено сильное влияние интереса к синестетическим отношениям между звуком и цветом. Кандинский стремился создать визуальные аналоги, которые вызывали у зрителей схожие ощущения и переживания. В написанном в 1912 г. трактате «О духовном в искусстве» он отмечал следующее: «Цвет – это клавиатура, глаза – это молоточки, душа – это фортепиано со многими струнами. Художник – это рука, которая играет, касаясь той или иной клавиши, чтобы вызвать вибрации в душе» [3, р. 39]. Василий Кандинский, несомненно, был важной фигурой в дальнейшем объединении все большего количества элементов изобразительного искусства с музыкой. Начиная с 1910 г. многие его картины получают названия в честь композиций. Он помог развитию визуальной музыки, оставив подробные теоретические эссе, описывающие взаимосвязь цвета и звука. Мастер считал, что геометрические формы символизируют цвет, а градации света связаны с музыкой, устанавливал связь между цветом, геометрическими символами и музыкальными элементами, что придавало его музыкальным картинам «грамматическую» ясность, и использовал феномен музыкального резонанса в своих курсах Баухауса для

объяснения возникновения синестезии, когда визуальные элементы взаимодействуют друг с другом, создавая «аккорды».

Швейцарско-немецкий художник Пауль Клее (1879–1940) глубоко интересовался синестетическим соответствием музыки и изобразительного искусства. Его картины часто включали в себя ритмические, импровизационные качества, которые он связывал с музыкальными формами. В таких работах, как «Фуга в красном» (1921) и «AdParnassum» (1932), Клее стремился перевести контрапунктические структуры и динамическое напряжение музыки в визуальную сферу [Там же, р. 48]. Пауль Клее вдохновился фугой Баха и преобразовал ее в визуальный язык с помощью живописной обработки. Картина искусно показывает характеристики фуги, с единым розовым оттенком, а повторение, градация и наложение различных яркостей образуют прекрасный эффект света и тени, который похож на одновременное сочетание нескольких мелодий в структуре произведения и создает приятный эффект их перекликания.

Визуализация находит отражение и в творчестве других европейских художников-абстракционистов, таких как русские конструктивисты и участники группы «Де Стил» в Нидерландах (Амеде Озанфан, Шарль-Эдуар Жаннере, Тео ван Дусбург и др.) [5]. Этих художников объединяло увлечение формальными и выразительными параллелями между музыкой и абстрактной визуальной композицией. Их картины с акцентом на геометрическую абстракцию, динамическую симметрию и хроматическую гармонию можно понимать как попытку реализовать на холсте своего рода визуальную музыку.

Наряду с развитием абстрактной живописи, в XX в. в Европе появились режиссеры-экспериментаторы, стремившиеся создать кинематографическую форму визуальной музыки. Режиссеры были заинтересованы в изучении синестетического потенциала кинематографа, который мог сочетать движущиеся изображения с синхронизированным звуком.

Одним из пионеров являлся немецкий художник и режиссер Вальтер Руттман (1887–1941), чьи абстрактные фильмы 1920-х гг. были явно задуманы как визуальная музыка. Работы Руттмана «Лихтшпиль: Опус 1» (1921) и «Опус 2» (1923) состояли из абстрактных ритмических узоров света и цвета, призванных вызывать музыкальные ощущения. На подход Руттма-

на повлияли теории школы Баухаус, которая подчеркивала формальные и выразительные параллели между музыкой и изобразительным искусством.

Шведский режиссер-экспериментатор Викинг Эггелинг (1880–1925), чьи абстрактные фильмы 1920-х гг. (например, «Диагональная симфония», 1924 г.) похожи на свитки, исследовал кинематографическую интеграцию визуальных и звуковых элементов. Фильмы Эггелинга были построены в соответствии с принципами музыкального контрапункта: формы, линии и цвета взаимодействуют динамично и ритмично.

Немецкий кинорежиссер Оскар Фишингер (1900–1967) также внес значительный вклад в развитие визуальной музыки. В его абстрактных анимационных фильмах, таких как «Штудьен» (1929–1932) и «Композиция в синем» (1935), использовались тщательно поставленные геометрические формы и узоры для создания кинематографического эквивалента музыкальной композиции. Работа Фишингера базировалась на его опыте художника и увлечении синестетическими возможностями кинематографа [2, р. 356]. Ранние исследования Оскара Фишингера в области абстрактного формального движения также основывались на экспрессионистских выражениях сильных эмоциональных конфликтов. Творческий мотив реализовать абстрактное формальное движение в работах периода черно-белого немого кино позволил режиссеру создать основу для последующих исследований отношений между звуком и изображением в абстрактной анимации.

Европейские экспериментаторы начала XX в. заложили важный фундамент для последующих разработок в области визуальной музыки. Их усилия по интеграции звука и изображения инновационными способами предвосхитили мультимедийные и расширенные практики кино, которые появились во второй половине века.

К концу XX в. растущая доступность цифровых технологий, таких как персональные компьютеры и программное обеспечение для аудиовизуального синтеза, позволили появиться новой волне европейских исполнителей визуальной музыки. Например, Рёдзи Икеда в Японии и Карстен Николаи (также известный как Альва Ното) в Германии, создавали мультимедийные инсталляции и перформансы, в которых органично сочетались

абстрактный звук и изображение, часто в иммерсивных крупномасштабных форматах. В работах Альвы Ното часто соединяются саунд-арт, визуальное искусство и технологические инновации, чтобы исследовать творческие возможности в цифровую эпоху. С помощью абстрактного звука и изображения он создает уникальные аудиовизуальные эффекты, которые погружают зрителя в масштабные формы художественного пространства. Работы Альвы Ното часто признаются одним из самых важных вкладов в искусство современной визуальной музыки. Современные мастера, практикующие визуальную музыку, опирались на новаторские произведения своих предшественников, а также исследовали уникальные творческие возможности, предоставляемые эпохой цифровых технологий [1, р. 47–49].

В XX в. в Европе произошел бум визуальной музыки, и художники из всех слоев общества искали новые пути интеграции музыки и визуального искусства. От абстрактных картин В. Кандинского и П. Мондриана до экспериментального кино Руттмана и мультимедийных перформансов Рёдзи Икеда и Альвы Ното – таков важный вклад художников в развитие этой междисциплинарной формы искусства.

Развитие визуальной музыки в Европе XX в. повлияло на широкий спектр культурных движений, повлекло появление новых медиа, таких как кино и видео, а также электронных и цифровых технологий. Европейские художники, упоминавшиеся в данной статье, использовали эти развивающиеся творческие инструменты и парадигмы, чтобы максимально синтезировать звук и изображение.

Европейские мастера XX в. проводили параллели между формальными и выразительными возможностями музыки и визуальных искусств, пытаясь создать новые способы сенсорного восприятия. Их работы продолжают находить отклик и вдохновлять современных практиков, подчеркивая непреходящую привлекательность и потенциал визуальной музыки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Alves, B. Digital Harmony of Sound and Light / B. Alves // ComputerMusic Journal. – 2005. – № 29 (4). – P. 45–54.

2. Collopy, F. Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light / F. Collopy // Leonardo. – 2000. – № 33 (5). – P. 355–360.

3. McDonnell, M. Finding Visual Music in its 20th Century History [Unpublished doctoral dissertation] / M. McDonnell ; University of Dublin, Trinity College. – [S. l.], 2020. – 352 p.

4. Pridmore, R. W. Music and color: Relations in the psychophysical perspective / R. W. Pridmore // Color Research & Application. – 1992. – № 17. – P. 57–61.

5. Shaw-Miller, S. T. Visual Music and the Case for Rigorous Thinking / S. T. Shaw-Miller // Art Book. – 2006. – № 13 (1). – P. 3.

УДК [636.595:75.046]:27

Ху Нань (КНР),

*соискатель ученой степени кандидата наук
учреждения образования «Белорусский государственный университет
культуры и искусств», Минск, Беларусь*

ИКОНОГРАФИЯ ПАВЛИНА В РАННЕХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация. В статье рассматривается воплощение образа павлина в раннехристианской культуре. Начиная с этого времени павлин являлся символом возможности вечной жизни в раю, обретенной в результате жертвенной смерти Иисуса Христа. Анализируя множество компонентов, сформировавших иконографию павлина в христианском искусстве, и изучая интерпретацию в литературных и визуальных источниках, можно наблюдать, как образ павлина был представлен и осмыслен многими философами. В статье подробно освещается роль изображения павлина в христианском понимании вечной жизни и прослеживается историческое развитие данного феномена.

Ключевые слова: образ павлина, искусство, христианство, иконография, мифология, символ, концепции вечной жизни.

Hu Nan,

*Competitor of a scientific degree of Candidate of Sciences
of the Educational Institution "Belarusian State University
of Culture and Arts", Minsk, Belarus*

PEACOCK ICONOGRAPHY IN EARLY CHRISTIAN CULTURE

Abstract. The article examines the embodiment of the peacock image in early Christian culture. Since early Christianity, the peacock has been a