

1. Ван, Синди. Создание нового типа театра и улучшение зрительских отношений / Синди Ван // Искусство оперы. – 1996. – № 4. – С. 86–89. – Изд. на кит. яз.: 王辛娣 «新式剧场的建立与观演关系的改善»北京: 戏曲艺术, 1996 年第二期第 86 至 89 页.

2. Ван, Цзицин. Предварительный анализ звукового эффекта сцены павильона традиционного китайского оперного театра / Цзицин Ван, Фаншуо Мо // Прикладная акустика. – 2013. – № 4 (32). – С. 290–294. – Изд. на кит. яз.: 王季卿, 莫方朔 《中国传统戏场亭式戏台拢音效果初析》北京: 应用声学, 2013 年第 4 期第 32 卷第 290 至 294 页.

3. Лу, Сяндун. Эволюция современного театра в Китае – от большой сцены к большому театру / Сяндун Лу. – Пекин : Изд-во строит. индустрии Китая, 2009. – 332 с. – Изд. на кит. яз.: 卢向东 《中国现代剧场的演进-从大舞台到大剧院》北京: 中国建筑工业出版社, 2009 年, 共 332 页.

4. Студенты и преподаватели группы театральной архитектуры, факультет гражданского строительства и архитектуры, Университет Цинхуа. Архитектура китайских актовых залов и театров / Пекин : Пекинская типография иностранных языков, 1960. – 176 с. – Изд. на кит. яз.: 清华大学土木建筑系剧院建筑组师生 《中国会堂剧场建筑》北京: 北京外文印刷厂, 1960 年, 共 176 页.

5. Ширмо, Ю. В. Фоносфера спектаклей современного театра кукол Беларуси / Ю. В. Ширмо // Дзяржава і творчая асоба : матэрыялы IX Рэсп. навук.-практ. канф., Мінск, 27 крас. 2018 г. / рэдкал.: С. П. Вінакурава [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 167–172.

Фу Фань, *соискатель.*

Научный руководитель – **А. В. Макарович**,

кандидат искусствоведения, доцент

ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ ВИЗУАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В XX В.

Сегодня все чаще можно увидеть сложные визуальные представления, сопровождающие живую музыку. Тем не менее исторический путь становления и развития визуальной музыки недостаточно исследован, в то время как осведомленность о прошлом концептуальном и технологическом развитии данного феномена будет способствовать определению траектории будущих исследований.

Визуальную музыку (тесное взаимодействие музыки и изобразительного искусства в рамках одного произведения)

можно определить как «визуальные образы, основанные на времени». Искусство всегда искало конструктивные принципы: естественные правила, обеспечивающие гармоничную красоту. Египтяне и греки были известны тем, что точно следовали строгому «канону пропорций», создавая свои творения. Платон, Марк Витрувий Поллион, а позже Ле Корбюзье, использовали математические теории в своей работе. Несмотря на то, что объективная красота является дискуссионным вопросом, а часто и предметом спора, ясно одно – это то влияние, которое взвешенная структурная теория оказала на произведения музыкального искусства, искусства танца или архитектуры. Когда И. Ньютон предложил первое цветовое колесо, он начал создавать структуру, с помощью которой можно организовать практическую теорию цвета. И. Ньютон указал на взаимосвязь между волновыми свойствами цвета и высоты тона в музыке, предположив, что цветовая гармония сродни музыкальным аккордам (эта идея была реализована органистами XIX в.). Основываясь на идее И. Ньютона, в период с XVIII по XX вв. были предприняты попытки создания сложных светомузыкальных инструментов. Эти устройства различались по форме и размеру, но, как правило, предназначались для прямого преобразования музыки в красочные проекции «Lumia» (первое выражение визуальной музыки). Известны примеры таких конструкций – это «Окулярный клавесин» Луи-Бертрана Кастеля, «Машина кинетического света» синхромиста Моргана Рассела и «Клавилюкс» Томаса Уилфреда [1].

В 1912 г. футуролог Б. Корра (1892–1976) опубликовал манифест под названием «Хроматическая музыка» и вместе со своим братом А. Джинна (1890–1982) предпринял множество попыток создания цветового органа. В целом же демонстрация этих и подобных инструментов была не впечатляющей из-за технических проблем, связанных с воспроизведением «цветного звука». Именно эта техническая неудовлетворенность подтолкнула таких художников, как Бруно Корра и Леопольд Сюрваж (1879–1968) к дальнейшим исследованиям [Там же].

Производство подобного рода инструментов породило споры в научной среде о том, действительно ли целесообразно создавать визуальную музыку, напрямую передавая принципы

музыки. Так, исследователь Т. Уилфред считал, что проекторы «Lumia» не должны имитировать музыкальные инструменты, заявляя, что это оказывается «столь же бесполезным, как и попытки создавать музыкальные композиции Lumia, следуя общепринятым правилам теории музыки» [2]. В. Кандинский говорил, что «художник... в своем стремлении выразить свою внутреннюю жизнь не может не завидовать той легкости, с которой музыка, самое нематериальное из искусств современности, достигает этой цели. Естественно, он стремится применить методы музыки к своему искусству. И из этого вытекает современное стремление к ритму в живописи, к математическому, абстрактному построению, к повторяющимся нотам цвета, к приведению цвета в движение» [2]. Это стремление заставило многих художников создавать абстрактный визуальный язык, заимствованный из музыкальных идей. В частности, В. Кандинский мечтал о теории визуальной гармонии, которая улавливала бы иллюзорные свойства музыки на холсте. Но он был не первым. Теории, связанные с живописью и музыкой, действительно обрели популярность еще в период немецкого романтизма (начало XIX в.).

Эти события запустили цепную реакцию в мире искусства. К началу XX в. применение музыкальных принципов стало распространенной характеристикой абстрактной живописи. Так, фовизм превратился в орфизм, который, в свою очередь, повлиял на движение американских синхромистов, созданное М. Расселом (1886–1953). Синхромизм был основан на идее о том, что «цвет и звук – сходные явления и что цвета на картине могут быть организованы таким же гармоничным образом, как композитор располагает ноты в симфонии» [3].

В Европе зародились аналогичные движения, импульсом для этого послужили работы таких художников, как П. Мондриан, Дж. Поллок и М. Ротко.

Художник Пауль Клее даже перешел от неудачной музыкальной карьеры к дальнейшему развитию абстрактной живописи, активно исследуя визуальный баланс и ритм через цвет и форму. Изучение Клее гармонии и контрапункта в музыкальной композиции XVIII в. помогло ему достичь визуального ритма за счет наслаивания акварелей, создавая своего рода визуальную полифонию. Его картины темпоральны (основаны на

времени) в том смысле, что сначала они воспринимаются как единое целое, а затем – расслаиваются на отдельные элементы во времени. В конечном итоге художникам не удалось передать действительно динамическое движение на холсте. Несмотря на то, что абстрактная живопись заложила основу для визуальной музыки, именно фильм в конечном итоге предложил творческую свободу, к которой стремились футуристы. Пленка превосходила проекции Lumia в том, что «предлагала гораздо больший контроль над формой и прямую синхронизацию с музыкой» [1]. Именно авангардные фильмы В. Рутмана, В. Эггелинга и Г. Рихтера совершили настоящий прорыв в становлении визуальной музыки. Перейдя от неподвижных изображений к киноанимации, они успешно уловили временной элемент музыки. Их практика и теории заложили основу абстрактного языка современной визуальной музыки. В. Рутманн (1887–1941) снял старейший из сохранившихся абстрактных фильмов «Lichtspiel Opus 1» в 1921 г. [Там же]. Его техника рисования на стекле позволяла создавать плавные цветовые формы, которые как будто исполняли хореографический танец на экране. Для сопровождения презентации своих произведений В. Рутманн поручил М. Баттингу составить струнный квартет. Стремясь добиться плавной синхронизации между звуком и изображением, он дошел до того, что сделал на нотах специальные отметки [Там же]. Вслед за Рутманном В. Эггелинг (1880–1925) и его близкий друг Г. Рихтер (1888–1976) первыми разработали новые методы анимации. И Эггелинг, и Рихтер родились в музыкальных семьях, и такое воспитание оставило у обоих неразрывную связь с музыкой. Наиболее распространенным принципом, который можно увидеть в творчестве Эггелинга, является применение музыкальной структуры. Разбив эпизоды фильмов на определенные тематические блоки, стало возможным развивать различные визуальные мотивы в течение строго регламентированного времени, используя при этом строгие музыкальные структуры, такие как форма сонаты. Форма сонаты была очень популярной техникой структурирования, использовавшейся в классической музыке во времена Эггелинга. Это хорошо видно в его фильме «Symphonie Diagonal» («Диагональная симфония»). Сначала вводятся две

темы или «предмета» по отдельности, а затем вместе. Далее фильм вступает в третью стадию «разработки», на которой две темы взаимодействуют. После чего следует финальная заключительная «кода». Каждый из визуальных «инструментов» в «Symphonie Diagonal» имеет особые свойства движения и взаимодействует в соответствии с ними. Эггелинг в своем творчестве следовал футуристической традиции, его главная забота была об абстрактных отношениях пластических форм с течением времени. Он рассматривал цвет либо как ненужное отвлечение, либо как дополнительную задачу, которую необходимо впоследствии изучить. Он также создал «Диагональную симфонию» для безмолвия, подчеркнув, что она сама по себе должна быть аналогична музыке.

Таким образом, первооткрывателям визуальной музыки не хватало технической точности для передачи идей. На примере истории визуальной музыки видно, как много было предпринято интересных попыток объединения цвета и звука, передачи музыкальных концепций и использования сложных музыкальных структур (форма фуги и сонаты) при создании визуальных форм.

1. *Alves, B. Digital Harmony of Sound and Light / B. Alves // Computer Music 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. *Hughes, R. American Visions: The Epic History of Art in America / R. Hughes. – NY : Harvill Press, 1997. – 635 p.*

*Д. П. Хмельницкая, аспирант.
Научный руководитель – И. А. Смирнова,
кандидат искусствоведения, профессор*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА БЕЛАРУСИ В ТЕЛЕПЕРЕДАЧЕ «БЕЛАРУСЬ ЯК ПЕСНЯ»

Сегодня белорусское телевидение активно способствует привлечению массовой аудитории к музыкальному искусству и уделяет значительное внимание продвижению отечественных эстрадных исполнителей. Одной из таких телевизионных