

ЗВУК И ЦВЕТ В ИСКУССТВЕ: КОМПАРАТИВНЫЙ ВЗГЛЯД

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. Изображение музыкального инструмента как носителя музыкального звука провоцировало создание специфической цветозвуковой ауры, окружающей сюжет, содержание композиции. Но 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. Такая внесюжетность, а иначе говоря цветовая содержательность, стала особенно характерна для авангардного, современного творчества, искусства XX века в целом.

Часто стимулом для обращения к цветозвуковому компаративизму выступало музыкальное образование художника, его слуховые ощущения, так же, как и колористическое чувство музыканта, воспринимающего окружающее пространство во всем его многоцветии. Сильные эмоциональные впечатления давали импульс для цветозвуковых ассоциаций, которые находили выражение на живописном полотне или в музыкальной партитуре.

Например, В. Кандинский, начиная работать маслом, слышал «шипение смешиваемых красок», очарование вечернего заката 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» [3, 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, порождаемая 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 Менькова «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 воспринимающие 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 отношение к компаративизму в искусстве и футуристы: «Наши холсты будут выражать пластические эквиваленты звуков, шумов и запахов в театре, в музыке, в зале кино...» [2, с.41].

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 Legent d'Eer» (1978) презентировался как единство пространства (архитектуры), звука и света (цвета) [4].

О слиянии пространства, естественной природной среды и свето(цвето)музыкальных эффектов замыслил 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 со зрителями в небывалом танце. Синтез музыки и светоцветовых 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 цветозвуковая 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 «Этюд» (1929–1933), которые являлись художественной визуализацией популярных музыкальных произведений Ф. Листа, В. 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 киноэтюдами», 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 Венгерской рапсодии № 2 Ф. Листа, работал над «Токкатой и фугой» И. Баха, создал программный фильм «Движущаяся живопись – 1» на музыку Бранденбургского концерта № 3 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. Линдсей), «зрительная симфония» (П. Вегенер), «музыка света» (С. Эйзенштейн).

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. 40–42.

3. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

4. Янис Ксенакис [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0>. Дата доступа: 26.09.2010.