

оригинале фоном служат крестьянки, сельские поля и хмурое небо с военными самолетами, то фоном для авангардного портрета фотографа стали фотомодели, свадебный картеж, невеста с женихом и загс на улицах города. Фотозаданием в данном разделе может стать выполнение фотоаналога известной картины с применением усиленной цветокоррекции, компьютерного дизайна или фотомонтажа.

Вышеуказанные дисциплины, а также «Рекламный дизайн», «Основы визажа и стиля» помогают формированию профессиональных компетенций в рамках модулей «Создание фоторекламы» и «Создание произведений фотографического искусства» у студентов-фотохудожников.

Опыт показывает, что углубленное изучение дисциплин художественно-эстетического характера позволяет развить творческие способности студентов специальности «Техника и искусство фотографии», приобрести смелость в творческом поиске, укрепить базу по композиции и колористике, создавать эффективную фоторекламу, выразительные фотоочерки и зарисовки, а также художественные фотопроекты.

#### Библиографический список

1. *Литвинова Е. Феликс Надар История фотографии.* [Электронный ресурс] / Е.Литвинова // Сайт Профотос.ру.URL Режим доступа: <http://prophotos.ru/history/4383-feliks-nadar>.

2. *Логвиненко Г.М. Декоративная композиция: учебное пособие для вузов.* / Г.М. Логвиненко Москва: Владос, 2008. .

3. *Федеральный государственный образовательный стандарт по специальности СПО 100118 Техника и искусство фотографии.* Москва: Министерство образования и науки РФ, приказ от 07 апреля 2010г. № 291.

*Н.Н.Замятина*

### **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЫКИ И ЖИВОПИСИ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Синтез искусств – органичное соединение разных искусств или видов искусства в художественное целое, которое эстетически организует материальную и духовную среду бытия человека. Понятие «синтез искусств» подразумевает создание качественно нового художественного явления, не сводимого к

сумме составляющих его компонентов. Их идейно-мировоззренческое, образное и композиционное единство, общность участия в художественной организации пространства и времени, согласованность масштабов, пропорций, ритма порождают в искусстве качества, способные активизировать его восприятие, сообщать ему многоплановость, многогранность развития идеи, оказывать на человека многостороннее эмоционально насыщенное воздействие, обращаясь ко всей полноте его чувств. Этим определяются большие социально-воспитательные возможности синтеза искусств [4]. Энергия, направленная к синтезу, пронизывает одновременно все виды творчества. Именно тогда формируются новые жанры и виды художественной деятельности.

Взаимодействие между разными видами искусства не ведет к обеднению того или иного вида искусства. Напротив, осуществляется процесс взаимообогащения. Искусства обращаются друг к другу за помощью, опираются на общий опыт и открытия, черпают друг у друга силы для более глубокого и совершенного освоения новой исторической, социальной действительности с тем, чтобы с предельной эффективностью донести до современников свои идеи и идеалы [10, с.3].

Рубеж XIX-XX веков – это период, который представляет собой интерес с точки зрения плодотворного взаимодействия искусств, теоретического осмысления и практического осуществления художественного синтеза. Возникающие связи между искусствами способствовали усилению их взаимодействия. Следовательно, осуществлялось рождение новых качеств, жанров и новых художественных систем.

Проблема синтеза – одна из осевых в культуре Серебряного века. Известно утверждение, что из-за краткости исторического отрезка, пройденного Серебряным веком, он был периодом культурных и художественных начинаний, а не свершений. Потому, что не оставил после себя ни художественного стиля, ни школы, ни направления. Культура Серебряного века осталась вещью в себе на ниве художественного и культурного развития России. Но по выражению Н.Бердяева это целая культура, которая явилась одной из «самых утонченных эпох в истории русской культуры» [2, с.164].

Выяснение философско-эстетического контекста и выявление теоретических и творческих концепций взаимодействия искусств обращает нас к фигуре поэта – символиста, прозаика и теоретика символизма Андрея Белого. В его

текстах содержится достаточно целостная концепция взаимодействия искусств в культуре Серебряного века. А.Белый, утверждал о символизме как о миропонимании и фундаменте культуры Серебряного века – «символическое течение... не может остаться замкнутой школой искусства, оно должно связывать себя с более общими проблемами культуры; ...теоретик искусства, даже художник, необходимо включает в поле своих интересов проблемы культуры; а это неожиданно связывает интересы искусства с философией, религией, этической проблемой, даже наукой [1, с.22].

Прежде всего, стоит отметить сам факт признания А.Белым феномена взаимодействия искусств: «Каждая форма искусства несовершенно замкнута. Элементы, присущие всем формам, причудливо переплетены в каждой форме»[1, с.93]. В рассуждении Белого под словом «элементы» скрываются категории формы. В обозначении видов искусства «формами» Белый следует Шеллингу: «Пластика представляет по себе – бытие всех остальных форм искусства – то, из чего другие формы вытекают как особенные формы» [15, с.276]. «...если три основные формы, или категории искусства, суть музыка, живопись и пластика, то ритм представляет музыкальный элемент в музыке, модуляцией – живописный (что отнюдь нельзя смешивать с живописующим...), мелодия – пластический» [15, с.200].

О влиянии искусств друг на друга Белый говорит и более ясно: «элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее и обратно» [1, с. 94]. Итак, мы видим признание воздействия одного вида искусства на другой, причем с двойственным результатом: положительным – «одухотворяющим» и отрицательным – «обратным» – то есть в какой-то степени лишаящим одухотворенности.

Белый считал музыку наиболее совершенным видом искусства. Он говорил: «Приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже и шире» [1, с.100]. Являясь более совершенным видом искусства, «музыка все сильнее и сильнее влияет на все формы искусства». Ему противостоял Леонардо да Винчи считал, что музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи, ибо она есть предмет слуха, второго чувства после зрения... Но живопись превосходит музыку и повелевает ей, потому что не умирает сразу же после своего возникновения, как несчастная музыка [9].

Серебряный век ставил перед собой задачу духовного возрождения России, получив название «русского духовного ренессанса начала XX века» [3, с.113]. Он открыл новые принципы искусства, внес весомый вклад в создание художественного и общегуманитарного языка XX века.

Вместе с тем, как справедливо сказал П.Я.Чаадаев, «столкновение «двух потоков всемирной истории, восточной и западной» рождает столько таин русской культуры, что час полной разгадки их еще не настал» [14, с.131]. Мы и сегодня на одном из отрезков этого пути, хотя шаги в этом направлении уже сделаны.

Некоторые авторы рассматривают художественные проблемы развития живописи, исследуют образ тишины в живописи, т.к. тишина это музыка, которая молчит. Обозначение тишины в живописи прочитывается в затекстовой глубинности характеристик, которая представляется авторами в виде образности-стилистических описаний работ художников и носит субъективно-ассоциативный характер на уровне ощущений и эмоций вызываемых при рассматривании картин. Тем не менее, есть авторы, которые, анализируя творчество художников, рассматривают тишину как ценностную составляющую шедевра. Так, к примеру, самозабвенно проникает в тишину живописных образов Я. Вермеера – немецкий теоретик искусства Х. Зедльмайер.

Суть тишины и покоя в картине Вермеера «Искусство живописи», передают высказывания Х. Зедльмайера: «У Вермеера планы соединены в одну сцену, близко придвинуты друг к другу и взаимопереплетены. С точки зрения смысла, его картина дает «сближенное» противопоставление двух форм созерцания (конTEMPLации): разглядывание (Schauen –смотрение) и позволение видеть себя (Sich Anschauen Lassen) – художнику, а также и нам, - совершенно пассивное, с опущенным взглядом, обращенным вовнутрь; покойное бытие в созерцании и покойное бытие в усмотренном становлении» [6, с.45].

Далее Х. Зедльмайер продолжает: «Глубокий покой. Ничто не движется в картине, ничто и не могло бы двигаться. Даже легкий шелковый платок на столе. Даже живописец остановился на мгновение в движении. Но покой господствует не только в сфере физического. Тот же высокий и духовный покой наполняет пространство: покой чистого созерцания (Kontemplation), высокого «мгновения ока».

Даже вслушиваясь в то, что происходит внутри картины, невозможно ничего услышать. Но несмотря, ни на что, эта “герметическая” тишина таинст-

венным образом полна жизни. Полна жизни по – праздничному – как тишина пространства церкви, в которое изливается свет.

Этот свет – такое наблюдали часто – есть своеобразный «предмет» картины. Не упраздняя характера естественного солнечного света, он обладает и характером того сверхъестественного света, который позволяет всем вещам являться в их таинственной ясности и полноте жизни и который действует среди них, как бы плетя некую паутину. Он смягчает тени, позволяет пережить цвета в их неожиданной чистоте; он являет чистое присутствие вещи, преобразая, в том числе и мир, микрокосм торжественного покоя, наполняя его собой.

Обоснование тишины в живописи модернизма и постмодернизма наиболее контрастно и противоречиво по причине того, что в одном временном пространстве формировались с одной стороны новые принципы изображения (авангард, примитивизм, эпатазирующее искусство, параноико-неадекватный сюрреализм и др.) и сохранялись традиционные реалистические стремления (демократический реализм. Малевича, В. В. Кандинского, Н. Б. Маньковской, Р. Кента, Б. Роза). Для обозначения особенностей тишины в этом направлении использовались работы следующих авторов: И. А. Ильина, Д. В. Сарабьянова, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского, М. М. Бахтина, Х. Ортега-и-Гассета, В. В. Вейдле, А. Камю, М. Фуко, Г. Г. Гадамера, Й. Хейзинги, Ю. М. Лотмана, С. С. Аверинцева, М. Эпштейна, Н.В. Ковтун, М. Ямпольского, Т. Горячевой, Г. Б. Зайцева, Ю. Паласмаа, В. В. Ванслова, М. Н. Соколова, А. К. Якимовича, В. И. Раздольской, М. Ю. Германа, В. Турчина, Г. Рида, О. Тарасова, С. Кускова, А. Худошина, Т. С. Юрьевой, А. Д. Чегодаева, К. С. и др.

Живопись второй половины XIX века начинает отказываться от «культурной утопии». Искусство высказывает недоверие к тому запасу смыслов и ценностей, который накоплен антропоцентрической цивилизацией. Этот процесс, отмечаемый в искусстве, сопоставим с идеей «чистой перцепции» у А.Бергсона, который думал о том, как бы освободить реальность нашего мышления от разного рода мыслительных конструкторов, которые мешают видеть мир [13, с.128]. Следовательно, мысль пытается избавиться от метафизических, этических, идеологических и иных конструкторов поздней цивилизации.

По словам С.Малларме, художник Мане утверждал в разговоре с ним, что: «глаз художника должен освободиться от чуждого контроля и функционировать сам по себе. Память и убеждение не должны ничего диктовать глазу. Смотреть на

предметы надо научиться так, как будто мы их видим в первый раз. Накопленное и усвоенное умение должно быть забыто» [10, с.29].

Художники начинают экспериментировать с невозможными для воспитанного просвещенной культурой глаза скоростями изменения цветовых и пластических характеристик. Почти лишенная теней, живопись зрелого импрессионизма отказывается от натуральной телесности изображенного. Иллюзия материальной достоверности теряет притягательность. Земля, трава, деревья, дома, вода и световоздух составляются как бы из единой одушевленной, прозрачной субстанции. Узнаваемость, различаемость, конкретность субстанций и форм начинают резко уменьшаться, стремясь к нулю [16, с.182]. Правда, до этого нуля было еще далеко.

Художественная культура Серебряного века была представлена не только критическим реализмом, но и рядом других направлений и методов. Произошел отход от канонов классического искусства и поиск утонченных, элитарных форм выражения мысли и чувства в художественном произведении. Период Серебряного века обозначил собой яркий пласт духовной культуры.

На сегодняшний день музыка и живопись рассматриваемого периода стали неотъемлемой частью культурного пространства современности. Все чаще стала затрагиваться проблема влияния музыки на живопись и живописи на музыку. По мере освоения «многогранного мира живописи» стали открываться новые неисследованные страницы об особом отношении художника к музыке. Желание построить теорию новой живописи, руководствуясь музыкальной теорией как образцом. Обнаруживается влияние музыки и в стремлении передать фактор времени и движения на полотне.

Особая роль цвета, его символический и психологический смысл также имеют музыкальную аргументацию. Не будет преувеличением сказать, что перед нами открывается огромное «музыкальное пространство», в котором мы можем обнаружить богатое разнообразие отдельных аспектов. Связь цвета и звука привлекают к себе внимание философов и поэтов, психологов и лингвистов, а в современном мире – и специалистов по массовой коммуникации, рекламистов и маркетологов. Следовательно, возникает вопрос – Откуда возникает ощущение, что определенный звук имеет свой цвет? В начале это были просто интуиции одаренных, затем они сменились попытками объяснения и экспери-

ментального установления фактов. Единого понимания сути этого явления нет до сих пор, однако некоторые факты в науке накоплены.

Так, к примеру, лингвист А.П.Журавлев приводит следующие данные по гласным звукам русского языка: А – Ярко-красный; И – синий, голубой; О – светло-желтый; У – сине-зеленый; Ы – черный, темный; Э – желто-зеленый. Надежность полученных результатов подтверждается тем, что различие процедуры дают сходные ответы.

Много писалось о цветовом слухе А. Скрябина, который музыкальные звуки видел в цвете. Целое направление в искусстве – цветомузыка – основано на этом свойстве звуков музыки.

Есть свидетельство о том, что звуки речи, особенно гласные, тоже могут восприниматься в цвете. А. Рембо написал даже сонет «Гласные», в котором так раскрасил звуки: А – черный; Е – белый; И – красный; У – зеленый; О – синий:

Но французский языковед К. Нируп приписывал гласным совсем другие цвета: он считал И – синим; У – ярко желтым; А – красным.

Немецкий лингвист А. Шлегель писал, что для него И – небесно-голубой; А – красным; О – пурпурный.

А вот русский поэт А. Белый утверждал, что ему А – представляется белым; Е – желто-зелёным; И – синим; У – чёрным; О – ярко-оранжевым. Если продолжать называть индивидуальные суждения о цвете гласных, то каждый звук окажется раскрашенным во все цвета радуги.

Так существуют ли в таком случае вообще какие-либо определённые звукоцветовые соответствия? Не фантазии ли это? Или, может быть, случайно возникающие неустойчивые ассоциации между звуком и цветом? А возможно, что звуковые связи – следствие исключительно тонко устроенных механизмов восприятия отдельных людей? На эти вопросы давались разные ответы, но чаще всего сходились на том, что связь «звук речи – цвет» – редкий сугубо индивидуальный феномен.

Импрессионисты и постимпрессионисты конца XIX века использовали эффекты оптического смешения цветов и разделяли сложные цвета на составляющие простые. Творчество Винсента Ван Гога, русских «передвижников» во главе с И.Н.Крамским – яркий пример цветовой гармонии и совершенство колорита.

Крупные открытия в области цвета происходят в начале XX века. Величайшим достижением является разработка квантовой теории света (М.Планк и

А.Эйнштейн), согласно которой световое излучение происходит не непрерывно, а порциями – «квантами», которые впоследствии были названы фотонами.

В сложном и противоречивом искусстве Серебряного века также чётко выделяются течения, связанные с передовым научным мировоззрением: кубизм, футуризм, абстракционизм, оп-артом. Но и реалистическое искусство уже не может игнорировать феномен цвета и света. Мыслящий художник находит в оптике источник новых идей.

В культуре Серебряного века получило распространение «декадентство» обозначающее такие явления в искусстве, как отказ от гражданских идеалов и вера в разум, погружение в сферу индивидуальных переживаний. Художники отражали в своем творчестве кризисные явления тогдашней общественной жизни.

Декадентские настроения захватили деятелей различных художественных направлений, в том числе и реалистического. Однако чаще эти идеи были присущи модернистским течениям.

В художественной среде эпохи модерна поиски обогащающих аналогий между искусствами имели очень острое и глубокое творческое развитие. Интерес во много проистекал из возраставшего желания проникнуть за оболочку явлений, постигнуть реальность иного мира, познать тайный диалог искусств, услышать в них «одну и ту же гамму», скрытый символ единого начала [7, с.59].

Идеальной слуховой параллелью из истории сближения творческих сближений модерна может служить аналогия между живописью И.Левитана и творчеством С.Рахманинова с его мелодичной музыкальной фактурой. Их объединяет внутренняя природа творчества. Также И.Левитан любил музыку Л. Бетховена, П.Чайковского, Э.Грига, что гармонирует с лирической глубиной его искусства: «Яркие, мажорные мелодии не привлекали его внимания; нравились ему очень напевы задумчивые, минорные» [12, с.187].

Взаимосвязь чувств, рождаемых одним искусством и отзывающихся эхом в другом можно увидеть в работах М.Врубеля. Художник обладал тонким даром подлинного понимания музыки: «Я могу без конца слушать оркестр, в особенности море. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона» [5, с.204].

Слова М. Врубеля относятся к музыке Н. Римского-Корсакова. В творчестве обоих мастеров можно найти немало музыкальных и художественных параллелей, рождавшихся из общей тяги к волшебному, сказочному колориту.



Сближение происходило на глубоком уровне эмоциональной и художественной выразительности. Подлинная общность возникает в результате раскрытия внутренних смысловых созвучий, что тонко показал М.Ф.Киселев [8, с.64].

Новаторский характер музыки Н.А.Римского-Корсаова проявился и в особенностях тонкой разработки звукового колорита, в определенном смысле подготовившего направление поисков А.Скрябина. Композитор обладал «цветным слухом», при котором каждая тональность окрашивалась в определенный цвет, выражавший эмоциональный тембр.

На расстоянии временной перспективы, очевидно, что обертонам живописной фактуры Врубеля ближе всего стоит сложный неустойчиво-загадочный колорит музыки А.Скрябина. Определенной теоретической предпосылкой близости образного языка Скрябина и Врубеля служит общее направление тем, несущих яркое проявление черт символизма, которые привлекали мастеров.

В процессе эволюции духовной проблематики эпохи символизма Скрябин не явно для себя вписал последний такт в «демонологическую» симфонию Врубеля, выведя его уже в другой, более героизировано звучащей тональности в стремлении к соборности, «к прозрению». Речь здесь идет о чувственном, душевном, а не духовном уровне.

Теоретическая общность творчества художника и композитора проявляется в космизме, в одинаковом художественном ощущении главной темы искусства по гармониям, а не по мелодии.

Скрябин воспринимал синтез как нерасторжимое единство, соборность искусств, что было намного глубже привычного понимания, при котором одно искусство просто усиливает красоту другого. Эта «соборность» достигается за счет полнейшего выражения каждого искусства, когда исчезает всякое понимание различий форм под влиянием движения шага ритма.

В результате синтеза звука и цвета возникает желание – закрыть глаза и вслушаться в дыхание звука, погружаясь как можно глубже в неопределимое по форме и цвету пространство музыкальной формы. Может быть, только там, в глубине внутреннего сознания синтез музыки и зрительной эмоции органически обретает свой цвет, свою форму и свой смысл?

Следовательно, можно сказать, что музыкальные формы и их изобразительный аналог дают нам «зримую музыку».

Идеи Серебряного века не потеряли актуальности и в наши дни. Сегодня гносеологическая ситуация свидетельствует о необходимости рассмотрения взаимодействия музыки и живописи, как реально существующем многозначном амбивалентном феномене, требующем внимательного изучения.

#### Библиографический список

1. *Белый А.* Символизм и философия культуры. – Символизм как миропонимание / А. Белый. Москва, 1994.
2. *Бердяев Н.* Самопознание / Н. Бердяев Москва, 1991.
3. Бердяев Н. Русская идея. / Н.Бердяев // Вопросы философии Москва: Высшая школа. 1990, №2.
4. *Большая советская энциклопедия* Москва: Советская энциклопедия. 1969-1978.
5. Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике / М.А.Врубель. Вступ. ст., Э.П. Гомберг-Вержбинской. Ленинград-Москва, 1963.
6. *Зедльмайер Х.* Искусство и истина / Х. Зельмайер // Искусствознание. 1998. № 2.
7. *Имгард Д.* Живопись и революция / Д.Имград // Золотое руно. 1906. №5.
8. *Киселев М.Ф.* Восточная сказка / М.Ф.Киселев // Искусство. 1973. №7.
9. Леонардо да Винчи. Творчество. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/leonardo-da-vinchi-tvorchestvo-referat-read-150461-3.html>.
10. *Mallarme St.* The Impressionists and Eduard Manet. In: The New Painting. Impressionism 1874 1886. Ed.by Ch.S.Moffett. Oxford, 1986.
11. *Образцова А.Г.* Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX-XX веков / А.Г.Образцова // Наука. Москва, 1984.
12. *Трояновская А.И.* Мои воспоминания о Левитане / А.И.Трояновская // И.И.Левитан. Письма. Документы. Воспоминания. Москва, 1956.
13. *Philonenko A.* Bergson / A Philonenko A Paris, 1994.
14. *Чаадаев П.Я.* Сочинение и письма / П.Я.Чаадаев. Москва, 1987.
15. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / Ф.В.Шеллинг. Москва, 1966.
16. *Schmidt G.* Kleine Geschichte der modernen Malerei. Basel, 1979. S.22ff; Hofmann W. Die Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart, 1987.