

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭВОЛЮЦИИ СИНТЕЗА ЦВЕТА, МУЗЫКИ И СЛОВА*

Аннотация. В статье рассматриваются наиболее важные моменты эволюции представлений о синтезе цвета, музыки и слова. Автором предпринимается попытка дать историческую перспективу развития затронутой темы, акцентируя внимание на цветовой составляющей. Изложены теоретические установки ученых, художников и музыкантов, работавших в этой области. В статье также представлены некоторые теоретические аспекты синтеза как сложно организованной иерархической системы нескольких составляющих.

Ключевые слова: синтез искусств, цвет, живопись, музыкальное искусство, литература.

Nitsevich E.

Rostov State Conservatoire (Academy) to them.
S. Rachmaninov

HISTORICAL ASPECTS OF THE EVOLUTION OF SYNTHESIS OF COLOR, MUSIC AND WORD

Abstract. This article discusses the most important moments of the evolution of representations of the synthesis of color, music and words. The author attempts to provide a historical perspective of the topic concerned, with emphasis on color components. The theoretical set of scientists, artists and musicians who worked in this field. This article also presents some theoretical aspects of fusion as intricate hierarchical system of several components.

Key words: synthesis of art, color, painting, music, literature.

Объект изучения – синтез искусств – подразумевает множество подходов, применение методов различных наук. С точки зрения философии, синтез – универсальный метод мышления, связанный с соединением множества элементов в единое целое, организует материальную и духовную среду бытия человека. В эстетике понятие синтеза раскрывается как органичное соединение видов искусств в единое художественное целое, при котором рождается качественно новое

художественное явление, не сводимое к сумме составляющих его компонентов. Иерархически соотносятся идейно-мировоззренческое, образное содержание, композиционное единство, многоплановость, многогранность драматургии, общность участия составных элементов синтеза в художественной организации пространства и времени, обеспечивая согласованность масштабов, пропорций, ритма целого. При этом порождаются качества, способные активизировать восприятие синтетического произведения, что оказывает многостороннее эмоционально насыщенное воздействие на перцепиента, обращенное ко всей полноте его чувств.

Синтез искусств уходит корнями в глубокую древность (первобытный синкретизм), органично звучит в культуре античности и становится особым творческим знаменем в культуре нового времени. Если в самых общих чертах проследить основные пути истории и теории синтеза, становится очевидно, что переломные этапы в обществе и истории художественной культуры отмечены активизацией интегративных процессов. Наблюдается определенная закономерность в том, что проблема синтеза искусств обострялась в переходные эпохи, на стыке эпох: Средневековье – Возрождение; романтизм – конец XVIII – первая половина XIX в.; модерн – конец XIX – начало XX века. Современный этап – рубеж XX и XXI вв. – обнаруживает качественно новые, еще неизученные и неосмысленные технологии.

Проблема синтеза искусств носит как прикладной, так и мировоззренческий характер. Само это явление, впервые осмысленное в трудах философов и литераторов (Кант, Гегель, Шлегель, Шеллинг, Новалис, Тик, Вакенродер и др. В России XX века это Н. Бердяев, П. Флоренский, А. Лосев, В. Ванслов, Ю. Боров), все более привлекает пристальное внимание художников, писателей, ученых-литературоведов, исследователей культуры. Практически во все эпохи активизации синтеза искусств философы отводили ему важную роль в деле совершенствования мира. Этот аспект не теряет своей значи-

* © Ницевич Е.В.

мости и в настоящее время. Мы рассматриваем процессы синтеза как сложно организованную иерархическую систему, представляющую собой многоуровневый процесс взаимодействия нескольких составляющих. Высший (внешний) уровень – уровень взаимодействия музыки, поэзии, живописи, их жанровых, композиционных и драматургических разновидностей. На месте живописи может быть архитектура, весь комплекс пластических искусств, пластика танца. Низший (внутренний) уровень – языковой – уровень микропроцессов синтеза звука, элементов слова (речи), цвета и света. Компоненты синтеза обеих уровней, например, живопись-музыка, поэзия-живопись, звук-цвет, слово-цвет, взаимодействуют друг с другом, одновременно идет взаимодействие пар. И высший, и низший уровень образуют собственные иерархические *субсистемы*. Каждый из компонентов, в свою очередь, содержит *пучок модальностей* из физических, психологических, эстетических характеристик, которые могут одновременно взаимодействовать в различных комбинациях друг с другом, в комбинациях по три и более.

Однако истоки идеи соединения «видимого и слышимого» уходят вглубь веков. Еще в древности, когда искусство, неделимое на роды и виды, носило синкретический характер, *цвет* и *звук* в сознании первобытного человека связывались с определенными, конкретными предметами, восприятие жеста как звука и звука как жеста было равноединым. Ибо «древние воспринимали музыку в одинаковой степени, как слухом, так и зрением – танец и музыка были нераздельны» [2, 80].

Цвет и звук объединены волновой природой, психическими и физическими реакциями при воздействиях на сенсорные качества человеческого тела. Этим оправданы «метафорические», «абстрактные» связи между ними. Оба явления ассоциируются друг с другом: цвет со звуком и звук с цветом на эмоциональном, физиологическом, психическом и мыслительном уровнях.

С другой стороны, звук и слово (речь) еще более близки, поскольку в обоих случаях мы имеем дело с интонацией, тембром, регистром, протяженностью или ритмом, которые обладают эмоциональным воздействием, знаковыми сигнальными значениями (звук), смыслами и значениями (слово). При этом «в образовании музыкального смысла участвует не собственно физический звук, реально обладающий только акустическими свойствами, а возникающий в

музыкально-художественном сознании *целостный образ звука*» [3, 91].

Даже во сне и с закрытыми глазами мы не перестаем видеть цвета. Как свидетельствует анализ проблемы в исторической перспективе, цвет – источник многих парадоксов мышления. С истоков культуры человек стремился *овладеть способностью цвета влиять на душевное состояние* и использовал цвет в целях создания комфортной среды обитания и искусственного воссоздания реальности в изображениях. Важно, что уже в древности цвет рассматривался как главный атрибут магических, сакральных, божественных сил, а в определенных случаях и как само божество. Поэтому цветовая символика имеет древнейшее происхождение, возникнув в те времена, когда человек научился добывать и использовать природные краски.

С тех пор цветовой символизм прошел большой путь. Исследователь Б. Базыма [1] выделяет 4 типа цветовой символика. Первый тип – цвет сам по себе (т.е. изолированно от других цветов и форм) представляет собой первый тип цветового символа, отличающийся многозначностью и противоречивостью. Вторым типом цветового символа является цветовое сочетание, содержащее два и большее число цветов, составляющих символическое целое, смысл которого не сводится к сумме значений отдельно взятых цветов. Соединение цвета и формы представляет собой третий тип цветового символа – символика цветных форм, причем как абстрактных геометрических фигур (круг, квадрат, треугольник), так и конкретных физических предметов, например, символика драгоценных камней. Кроме наглядно-чувственных, визуальных форм цветового символа, существуют и языковые, речевые — «цветовые метафоры». Они широко используются в бытовой и литературной речи и стали неотъемлемым компонентом современных языков, поэтического, театрального искусств, искусства кино и, конечно, живописи, где цветовая палитра, свет и цвет, искусство колорита составляют важнейшие части художественного метода. Остановимся на некоторых моментах в истории развития представлений о синтезе цвета и звука до начала XX века.

Звучащие образы и движущиеся краски костюмов, выразительность жеста постоянно присущи народным песням и танцам, которые всегда проходят в окружении буйных красок природного космоса и являются частью пространственной организации обрядового ритуала. В древнегре-

ческом искусстве синтез света и звука был реализован в театре, где драматическое действие, пение, движение, а также эффекты освещения подчинялись единой ритмо-пространственной организации. Идея гармонии сфер, возникшая в пифагорейской школе, умозрительное представление о натяжении струн вселенной, наподобие тетрахордов, объединенных в лады, и движении по ним планет в виде неких сложных геометрических фигур по строгим математическим законам является в равной степени и «видимой, и слышимой». Не случайно, И. Кеплер, открыв в начале XVII века формулы движения планет по орбитам, соединил их в своем сознании все с гармонией сфер по концепции Св. Августина и Св. Боэция, «услышал» и «увидел» отклики этой *musica mundana*, доступной посвященным.

Эпоха Возрождения ознаменовалась важнейшими открытиями в области цвето-световой организации художественного пространства картины в творчестве всех крупнейших живописцев. Некоторые из них заинтересовались связями цвета и музыки. Так, в конце XVI века в Милане Д. Арчимбальдо, живописец и музыкант, проигрывая своим ученикам определенные ладотональности, одновременно показывал разноцветные карточки, которые соответствовали, по его мнению, звучанию данного конкретного лада. В операх Монтеверди цветовая гамма сценографической организации, изменения места действия уже определенным образом связаны с музыкальными образами.

XVII век стал началом, так сказать, научной цветомузыки. В 1665 году И. Ньютон, увлекшись исследованием солнечного света, поставил опыт, заключающийся в том, что солнечный луч сквозь отверстие в ставне окна падал на стеклянную призму и, преломляясь в ней, давал на экране цветовую дорожку. Он искал связь между солнечным спектром и музыкальной октавой, сопоставляя длины разноцветных участков спектра и частоту колебаний звуков абсолютной звуковысотной системы. По Ньютону, нота до – красная, ре – фиолетовая, ми – синяя, фа – голубая, соль – зеленая, ля – желтая, си – оранжевая. Ясно, что ученый подходил к проблеме чисто механически, но он дал точное установление высоты, или температуру цветового ряда. Но еще задолго до Ньютона художник Н. Пуссен сформулировал основные классические модусы колористических цветосочетаний, каждый из которых получил название по наименованиям ладов – дорийский, лидийский, ионийский модусы и т.д. Он говорил

о том, что цветовой колорит он именно так слышит. Великий Вивальди в цветосочетаниях картин Пуссена цикла «Времена года» «услышал» свои 12 *concerto grosso* и до-сочинил к ним еще и поэтические программы. Так в тандеме циклов Пуссена и Вивальди возник первый опыт цвето-свето-картинных музыкально-поэтических экзерсисов, продолженный в циклах Куперена, например, в его сюите «Менестрели или карнавал великой и древней скоморошины». Вообще, «вся эпоха барокко была устремлена к синтезу искусств. «Мыслители барокко соглашались, что «поэзия есть говорящая живопись», живопись – немая поэзия» (цит. по М. Лобановой [4, 85]). Лопе де Вега связывал поэзию с музыкой, живопись – с поэзией, утверждая: “Марино – великий художник слуха, Рубенс – великий поэт зрения” [там же]. Культивировался изобразительный стих (в виде фигур), создавались звукоподражательные стихи, Магалотти даже связывал поэзию с ароматами, подыскивая названия к целой гамме запахов, он обращается к краскам, предвосхищая сонет Бодлера “Соответствия”. В фундаментальном труде А. Кирхера «*Musurgia universalis*» предложена идея «визуализации» и с помощью колебаний воздуха «в красиво сгруппированные цвета» (цит. по Б. Галееву [1, 90]), иллюстрирующие интервальные соотношения. Поразительно, но эта цветовая палитра интервалов находит отражение в цветовых соответствиях Арнольда Шенберга (в «Лунном Пьере» и «Счастливой руке»).

Звуковую материализацию системы Ньютона осуществил ученый монах Л.-Б. Кастель. После прочтения «Оптики» Ньютона он предложил построить «цветовой клавесин», с нажатием клавишей которого одновременно со звуком глазу предьявлялся бы «соответствующий» данной ноте цвет. Последний вариант его инструмента, достроенный его учениками, представлял собой ящик с 50 цветными окошками, за которыми находилось 500 ламп. «Вместе со звуком открывались и за цветным окошком «проскакивала молния» [1, 86]. Его замысел вызвал бурю дискуссий во всей научной Европе. Кастель считал возможным заменить для глухих музыку соответствующим рядом цветов для адекватного восприятия ее с помощью зрения. Больше того, он поверил в возможность самостоятельной беззвучной «музыки цвета», построенной на буквальном заимствовании законов слышимой музыки. С интересом отнеслись к «пионерским» идеям Кастеля композиторы Рамо, Телеман, Гретри. Среди

критиков «музыки для глаз» Кастеля, – их было больше, – такие его знаменитые современники, как Руссо, д’Аламбер, Дидро. Но интересно, что позже ученые нашли и реальные способы визуализации звука, определяемые вполне объективными, присущими природе звука законами. «Я первым увидел звук» – написано на могиле немецкого ученого А. Теплера, сумевшего, используя явление интерференции света, сделать видимым незаметные неоднородности воздуха, возбужденного звуком. Еще большей известностью пользовались так называемые фигуры Хладни. Наполеон несколько раз просил повторить опыты с этими удивительными звуковыми арабесками, и научная Европа долго повторяла изречение французского императора: «Хладни дал нам видеть звуки». На языке физики это означает: в фигурах Хладни происходит визуализация узлов и пучностей стоячей волны, возбуждаемой в плоской мембране... В конце XIX века была популярна книга француза Г.-Ф. Кастнера «о поющем пламени». Было замечено, что горящие газы, вытекающие из сопла, могут создавать при соответствующей скорости звуки определенной высоты. В свою очередь, воздействие внешнего звука на безмолвное пламя может заставить его пульсировать, принимать причудливые формы. В этих опытах с «поющим пламенем» происходит визуализация турбулентного распада струи газа при резонансном воздействии звука. Используя этот эффект, Кастнер и создал необычный инструмент «пирофон», представляющий собой управляемый с помощью клавишей набор трубок с «поющим пламенем» (водородом): световой эффект здесь был побочным, сопутствующим. Вслед за этим Кастнер построил «поющую люстру», в которой уже специально и более эффектно использовалось «чувствительное пламя», включаемое специальной клавишной системой «электрического поджига».

Гете, желая повторить опыт Ньютона, тоже посмотрел сквозь призму. То, что он увидел, вылилось за последующие 20 лет работы в обширный труд «Учение о цвете». Он придумывал самые разные опыты, хитроумные приборы и приспособления, рисовал множество цветных таблиц, тщательно фиксируя свои наблюдения. Поэт называет цвет деянием света, потому что он «возникает там, где свет наталкивается на тьму». Человек живет в этих жгучих полярностях. Основная из них, известная как добро и зло (синоним конфликта света и тьмы), имеет множество проявлений во всех аспектах жизни и во всех

явлениях мира. Даже фаустианская идея у Гете имела свою свето-цветовую интерпретацию.

Цветовые синестезии культивировались в искусстве романтического направления во второй половине XIX в. и несколько позже в музыке и поэзии символистов. Немецкий романтик А.В. Шлегель также ощущал «окраску» звуков. В последствии художники Э. Делакруа и В. Кандинский создавали свои теории цвета, основываясь на изысканиях Гете. Вновь вернулись к ним импрессионисты, которые напрямую воспользовались этой теорией. Не случайно даже В. Ван Гог свою палитру так и называл: «Палитра Гете».

Импрессионизм впервые использовал в самом методе и технологии творчества принцип оптической иллюзии, обратный методу разложения светового луча у Гете. В основе его лежит интеграция, синтез цветов в хрусталике и сетчатке глаза человека. Стремясь передать предельную яркость света, художники заменяют традицию смешения красок на палитре оптической смесью. Сера создает даже теорию дополнительных цветов. Идеи Сера продолжил Дюбуа-Пеле, изучавший теорию цветов американского физика О.Н. Руда. Согласно ей, «каждый бесконечно малый элемент сетчатки может передать три различных ощущения – ощущение красного, зеленого, фиолетового. Так, чтобы изобразить на картине ощущение красного, надо соединить в определенной пропорции зеленый и фиолетовый» [5, 65].

Практически сразу эти идеи были подхвачены поэтами-символистами, занятыми разработкой систем соответствий, аналогий, сравнений слова, звука, цвета. Вслед за П. Бодлером и С. Малларме, к этим поискам подключается в своих опытах мюнхенский «Сецессион». Одновременно Н. Рерих, Г. Уитсон и М. Чюрленис доказывают в своем живописном творчестве, что «красочный мир – это большая симфония», а Скрябин, – что это еще и светоцветовая мистерия. В книге «Ступени» свой интерес к живописи В. Кандинский объясняет многокрасочной живописностью оперы Вагнера «Лоэнгрин» и музыкальными контрастами картин Рембрандта «коричневого» периода. Поиски глубинных связей этих искусств занимают его помыслы на протяжении всей его жизни. Подобно Скрябину, В. Кандинский мечтал о всеобщем синтезе разных видов художественного творчества в «монументальном искусстве». Он непрестанно стремился к новым формам выражения, о чем писал в своей книге «О духовном в искусстве» и в статьях выпущенного им альманаха «Голубой всадник».

Обозначенные точки в историческом развитии идей синтеза звука и цвета, безусловно оказали влияние на становление широкого спектра идей синтеза в искусстве XX века.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Базыма, Б. Цвет и психика [Текст] / Б. Базыма. – Харьков, 2001.
2. Галеев, Б. М. Скрябин и развитие идеи видимой музыки

[Текст] / Б.М. Галеев // Музыка и современность. Вып. 6. – М., 1969.

3. Коляденко, Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания [Текст] / Н. П. Коляденко. – Новосибирск: Изд. НГК им. М.И. Глинки, 2005.
4. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст] / М. Лобанова. – М.,: Музыка1994.
5. Ревальд Дж. Постимпрессионизм [Текст] / Дж. Ревальд. – М., 1965.

УДК 711

Петухова Н.М.

Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина

ЭВОЛЮЦИЯ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ РОЛИ ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫХ ВОКЗАЛОВ РОССИИ 1830-х – 1910-х ГОДОВ*

Аннотация. В данной работе на наиболее характерных примерах прослеживается эволюция градостроительной роли вокзалов в соответствии с предложенной автором периодизацией этапов строительства железных дорог России. Рассматриваются аспекты взаимодействия города и вокзала, характеризующие как влияние вокзалов на городскую среду, так и роль сложившейся планировочной структуры города на размещение вокзалов и формирование привокзальных площадей.

Ключевые слова: железная дорога, вокзал, привокзальная площадь, архитектурный ансамбль, градостроительная роль, планировочная структура.

N. Petukhova

EVOLUTION OF THE URBAN PLANNING ROLE OF RAILWAY STATIONS IN RUSSIA IN 1830 - 1910-ies

Abstract. In this paper the evolution of the urban planning role of railway stations is traced in terms of the most typical examples in accordance with the proposed by author periodization of construction phases of railways in Russia. Aspects of interaction between a city and its station describing influence of the latter on the urban environment, and role of the current city planning structure for location of stations and design of the station squares are considered.

Key words: railway, station, station square, an architectural ensemble, urban planning role, planning structure.

Градообразующая роль железных дорог отмечается практически во всех работах, где так или иначе затрагиваются вопросы градостроительства середины XIX – начала XX веков. Этой теме посвящена глава в капитальном трехтомном труде «Градостроительство России середины XIX-начала XX века», вышедшем в свет в 2001-2003 г., где на обширном материале проведено глубокое исследование «ансамбля железной дороги как нового градостроительного организма» [3]. Однако, как правило, вне сферы внимания исследователей оказывается проблема взаимовлияния города и вокзала, и ряд аспектов этой проблемы остаются недостаточно исследованными.

В данной работе вокзалы рассматриваются как градообразующий фактор в системе «вокзал – город». Внутри этой системы выделяются два вектора взаимодействия: «от города – к вокзалу» и «от вокзала – к городу». Первый вектор обусловлен значением сложившейся структуры города и сетки городских улиц на особенности размещения вокзалов. Второй предполагает влияние вокзала на формирование и развитие городской среды. Оба вектора присутствуют одновременно с момента формирования градостроительной системы «вокзал – город», но их значение различно на разных этапах ее развития.

В хронологических рамках периода с 1830-х до 1910-х годов можно условно выделить четыре этапа развития железнодорожного строительства. Первый этап охватывает 1830-е – 1850-е годы (эпоха правления Николая I). Второй этап

* © Петухова Н.М.