

Безупречное чувство формы, умение тонко и точно сбалансировать динамические градации, масштабность концепций и вдохновенность исполнения, – наиболее характерные черты творческого дарования артиста.

Долголетняя, беспримерная по целеустремленности и масштабности творческая деятельность, замечательные достижения в интерпретации сложнейших произведений симфонического и оперного репертуара, а также огромная эрудиция,нискали Бему славу одного из лучших дирижеров XX в., ярчайшего представителя австро-немецкой школы дирижирования.

*Д. В. Бриткевич,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры белорусской и мировой
художественной культуры*

ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ В ЖИВОПИСИ

Музыка и живопись, являясь самостоятельными видами искусства, существуют в системе искусств не изолированно, а во взаимодействии друг с другом. Так, например, влияние одного вида искусства на другой выразилось в развитии в живописи музыкального начала – категории музыкальности. Однако претворение конкретных музыкальных сочинений в живописи неравнозначно по отношению к изобразительным произведениям, создание которых было вдохновлено музыкой. Музыкальность также может быть свойственна живописным полотнам, никоим образом не связанным с каким-либо музыкальным сочинением. Тем не менее, и в первом, и во втором случае категория музыкальности обусловлена взаимодействием музыкального и изобразительного искусств.

Музыкальность живописи, являясь выражением влияния музыки на живопись, имеет различные проявления. По мнению искусствоведа В. Ванслоа, «она проявляется, во-первых, в возрастании лирического начала, в господствующем значении настроения в картине при некотором ослаблении сюжетно-событийного, повествовательного, а иногда и собственно изобразительного момента. Она проявляется, во-вторых, в повы-

шенном эмоциональном значении ритма и колорита, а в связи с этим в усилении декоративных качеств станкового полотна. Она проявляется, наконец, также и в попытках претворения в живописи некоторых особенностей и специфических черт отдельных музыкальных форм» [2, с. 264].

Музыкальность в живописи проявляется посредством перевода действия из внешнего во внутренний план, раскрытия состояний внутреннего мира героев полотна. Примером такого рода проявления музыкального начала в живописи стало творчество В. Борисова-Мусатова – художника ярко выраженного лирического дарования. Музыкакой в его полотнах выступает, прежде всего, настроение, которое словно дымка окутывает предметное содержание, и главенствует над ним. Меланхолически задумчивыми настроениями обусловлен колорит его картин – прозрачный и нежный. Чувства, свойственные живописи художника, едва уловимы, они звучат приглушенно и тихо. Соответственно, колорит в таких живописных работах как, например, «Осенний вечер», «Водоем» и «Реквием» образуется благодаря мягкой цветовой гармонии неярких матовых звучаний. Фигуры женщин на полотнах В. Борисова-Мусатова кажутся погруженными в задумчивость, они словно отрешены от суеты повседневной жизни, сливаются с природой. Скользящее движение, неуловимо присутствующее в картинах художника, создано посредством мягких, плавных, словно «поющих» линий. В них есть своеобразная «драматургия» акцентов и пауз, движения и контрдвижения и т. п. Декоративность и лирико-поэтическая трактовка тем живописных работ художника придают им музыкальность.

Музыкальное начало в живописи проявилось и в творчестве английского художника Дж. Уистлера. Своим произведениям художник давал музыкальные названия – «Симфония в белом», «Ноктюрн в синем и золотом» и т. д., подчеркивая при этом роль колорита, цвета. Живописные работы Дж. Уистлера обладают предметным характером, однако во многих произведениях предметное содержание не играет главной роли, становясь второстепенным по отношению к колористической красочности «музыкального» полотна. Например, на полотне «Ноктюрн в голубом и серебряном» изображена река в предрассветном тумане, окрашенном в голубые, серебристые, фиолетовые тона. Справа видны очертания какого-то сооружения, а на проти-

воположном берегу отражаются в воде золотистые огни расположенных в ряд фонарей. «Музыкальные» картины Дж. Уистлера передают главным образом состояние, действие же отсутствует, даже в тех случаях, когда изображены люди. Усиление лиричности и дематериализация предметности являются проявлением музыкальности в живописи английского художника. Так, современники говорили о нем следующее: «... Живопись для м-ра Уистлера является точной аналогией музыки, столь же неопределенной, чисто эмоциональной и лишенной всяких изобразительных функций» [6, с. 243].

Как отмечалось выше, музыкальность живописи проявлялась в повышенном эмоциональном значении ритма и колорита. Так, например, ритм или ритмическое начало присутствует в музыке и живописи. Само упоминание о ритме, безусловно, вызывает представление о музыке. Между ритмом музыкальным и живописным не может быть буквального соответствия, но, тем не менее, наличие ритма и разностороннее его воплощение в изобразительном решении живописных произведений уже роднит ритм с музыкой, вызывает ассоциацию с ее стихией. Это может быть ритм изобразительных форм или самих живописных мазков, живописной фактуры. Достаточно красочным по своей образности является высказывание французского композитора К. Дебюсси: «Музыка – это краски в биении ритмов» [4, с. 59]. В живописи для одних художников ритм является правилом композиции, для других – закономерностью, для третьих – средством, организующим началом композиции. Двояким видением ритма отмечены слова советского живописца, графика и педагога Е. Кибрик: «Ритмическая основа композиции выражает внутреннюю закономерность идейного замысла художника. Эта особая закономерность присутствует в каждом идейном замысле, и умение найти соответствующий ему композиционный строй или ритм является залогом художественности в произведении. Ритм – это не только организующее начало в композиции, но и эстетическое. Именно через него сообщаются произведению поэтические, музыкальные свойства, неотделимые от художественности» [5, с. 215–216]. Действительно, ритм в равной степени зримо и красноречиво передает как организующее, так и эмоциональное начало, достаточно емко насыщая художественные живописные образы внутренней жизнью. Такого рода внутреннее, а не внешнее

движение передается ритмом контура и чередованием цвета и света.

Воспринимая ритм как своеобразное правило композиции, необходимо отметить, что он при этом обладает своими особенностями и имеет достаточно широкий диапазон действия в творчестве живописцев. Действие ритма основано на законах композиции, тональных и цветовых контрастах. При удачной композиции ритм может как расчленить, так и объединить компоненты произведения, что указывает, в свою очередь, на взаимосвязанность ритма с композиционным законом целостности. Русская художница Е. Волкова определяет понятие ритм следующим образом: «Суть понятия ритм заключается в чередовании элементов композиции как ряда звеньев, объединенных принадлежностью к одному явлению в его обобщенно-образном представлении». Далее автор добавляет: «Чередование элементов композиции побуждает зрителя размышлять, воспринимать сюжет в развитии. Это свойство ритма определяет его связь с композиционным законом жизненности, который требует художника проникать в движение внутреннее, а не ограничиваться показом внешнего» [3, с. 28]. Следовательно, ритм способен передать внутреннее движение, происходящее в недрах полотна. Таким образом, для живописи ритм является одной из особенностей композиционного построения произведений. Он часто способствует созданию определенного настроения в картине, благодаря ему достигается большая целостность и согласованность частей композиции и усиливается ее воздействие на зрителя.

Колорит, как и ритм, особенно важен для связи живописи с музыкой, поскольку является общим для обоих видов искусства. Очень важное значение имеет то обстоятельство, что в живописи колорит является одним из важнейших средств эмоциональной выразительности, а в музыке же он – один из главных элементов звуковой изобразительности. В музыке колорит – наиболее живописный элемент, в живописи – наиболее музыкальный. Особой эмоциональностью проникнуто утверждение французского живописца Э. Делакруа: «Художники, не являющиеся колористами, занимаются раскрашиванием, а не живописью...» [1, с. 112].

Музыкальность живописи нашла свое проявление в попытках художников претворить в живописных полотнах некото-

рые особенности и специфические черты отдельных музыкальных форм. Музыкальная форма с ее внутренне организованной структурой построения нашла свое выражение в живописи, отразив, тем самым, ее музыкальность. Наиболее полно и точно принципы построения, например, сонатной формы выражены в полотнах знаменитого литовского художника М. Чюрлениса. Имя этого художника и композитора – уникальное явление в мировом искусстве. В своем живописном творчестве М. Чюрленис апеллировал к музыке. При этом он стремился не к тому, чтобы воплотить в живописи конкретные музыкальные произведения, и даже не к тому, чтобы передать «дух» данного искусства, а хотел живописи придать характер музыки, превратить ее в своего рода «зримую музыку». Он писал картины, словно сочинял музыкальные произведения. И действительно, обращает на себя внимание, прежде всего тот факт, что художник часто давал своим картинам и циклам картин «музыкальные» названия. Особенно много у него сонат: «Соната солнца», «Соната весны», «Соната лета», «Соната моря», «Соната звезд», «Соната змей», «Соната пирамид» и т. д. Соната стала для М. Чюрлениса одной из любимых музыкальных форм в живописном творчестве. Каждая соната художника представляет собой цикл изображений, части которого озаглавлены музыкальными терминами: *Allegro*, *Andante*, *Scherzo*, *Finale*. Динамическим и содержательным развитием отмечена «Соната моря». Этот трехчастный цикл (отсутствует «Скерцо») принадлежит к числу шедевров художника. «Соната моря» подобна шквалу эмоций: развитие ее образной «программы» идет от бурного утреннего прибоя («Аллегро») через загадочную жизнь подводного мира в ночной тиши («Анданте») к дикой оргии и губительной пляске гигантских волн («Финал»). Такого рода развитие тематического материала характерно для формы сонаты. Именно в «Сонатах», художник окончательно разработал свой новый изобразительный язык, который возник из нового подхода к структуре картины и цикла картин. И, конечно, принципиальная новизна творческого метода художника усматривается в «живописной обработке элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки» [7, с. 22–23]. Благодаря большому музыкально-композиторскому опыту М. Чюрленис смог гораздо глубже, нежели его предше-

ственники, осознать возможности и пределы каждого из видов искусства – живописи и музыки.

Основным средством воплощения творческого замысла художника была компоновка визуальных элементов в целостную живописно-музыкальную систему, в которой все изобразительные составляющие картины можно воспринять как структурные элементы музыкальной ткани. Композиция стала более динамичной, что отразилось в разнообразии ритмических форм, передающих движение. Французский писатель, музыковед Р. Роллан в письме к М. Воробьеву – литовскому исследователю творчества М. Чюрлениса – так отозвался о музыкальных составляющих картин художника: «Что особенно пленило меня в репродукциях наиболее известных произведений Чюрлениса, так это преимущественно музыкально-симфонический и полифонический их характер, развитие одного мотива и сопряжение нескольких симультанных планов» [8, с. 90]. Действительно, М. Чюрленис стремился не к поверхностному и условному взаимодействию живописи и музыки, а к взаимодействию, в котором были бы обобщены и собраны воедино все проявления музыкального начала в живописном творчестве.

Таким образом, присутствие в живописи черт и свойств, которые сближают ее с музыкой, и, соответственно, обнаруживают музыкальность живописи, заложены в самой природе изобразительного искусства. Развитие музыкальности в живописи указывает на устремления художников к расширению эмоционально-выразительных возможностей этого вида искусства и сближение его с музыкой.

1. Аксенов, Ю. Г. Цвет и линия / Ю. Г. Аксенов, М. М. Левидова. – М. : Сов. художник, 1986. – 326 с.

2. Ванслов, В. В. Что такое искусство / В. В. Ванслов. – М. : Изобраз. искусство, 1989. – 328 с.

3. Волкова, Е. В. Эстетический анализ художественных произведений / Е. В. Волкова. – М. : Знание, 1974. – 48 с.

4. Каратыгин, В. Музыкант-импрессионист (К постановке «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси) // Зарубежная музыка XX века / ред. И. Нестьева. – М., 1975. – С. 60–75.

5. Кибрик, Е. А. Об искусстве и художниках / Е. А. Кибрик. – М. : Акад. худож. СССР, 1961. – 311 с.

6. Уистлер, Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / Дж. Уистлер ; предисл. Е. А. Некрасова. – М. : Искусство, 1970. – 287 с.

7. Чюрленис, М. К. Время признания / М. К. Чюрленис ; сост. С. Урбонас. – Вильнюс : Kronta, 2001. – 143 с.

8. Чюрленис : [альбом] / пер. с лит. Б. Залеской, Ю. Левитанского. – М. : Искусство, 1971. – 112 с.

Н. Ю. Вайцехович,

кандидат педагогических наук, доцент,

доцент кафедры теории и истории

информационно-документных коммуникаций

СПЕЦИФИКА ИНФОРМАЦИОННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ РЕСУРСОВ УНИВЕРСИТЕТСКИХ БИБЛИОТЕК

Благодаря распространению и быстрому развитию информационных технологий в деятельности университетских библиотек появилось множество инструментов для создания современных информационно-образовательных ресурсов и непосредственного включения в открытые научные и образовательные коммуникации. В «Стратегии развития информатизации в Республике Беларусь на 2016–2022 годы» в качестве приоритетного направления в сфере образования обозначено развитие национальной системы образовательных информационных ресурсов, включая разработку открытых электронных образовательных ресурсов для всех уровней образования, по всем направлениям и специальностям подготовки, обеспечение их актуальности и доступности в национальной образовательной информационной среде [1].

Становление средневековых университетов было сопряжено с созданием инфраструктуры чтения, комментирования книг и дискуссий в некоем содержательном поле, сформированном книгами. Современные университеты тоже можно рассматривать, в первую очередь, как мегамшины мышления, особенно с утратой знанием центричности и стабильности в эпоху постмодерна [2]. Основная декларируемая цель образования состоит в усвоении неких мыслительных и деятельностных стратегий, а также культурных ценностей, которые позволят человеку реализовать себя как профессионала в быстро изменяющихся социально-культурных и профессиональных средах.