

привносит GIF-изображения на улицы города. Работает оно следующим образом – любой желающий может загрузить анимацию и распечатать соответствующие ей уникальные метки, которые можно разместить на любой поверхности в городской среде. Прохожий может просканировать теги при помощи своего смартфона, после чего сразу увидит двухмерную анимацию. Разумеется, он также должен иметь установленное приложение. Технология может оживить уличное искусство, предоставляя художникам совершенно новый способ общения с миром [1]. Технология «lzlrtag» также может использоваться и печатными средствами массовой информации. На страницы газет и журналов размещать изображения, отсканировав которые при помощи смартфонов, можно получить на экране своего мобильного устройства объемную картинку. Это позволит открыть новое измерение в печатных СМИ.

Еще одним популярным приложением является «Street tag». Благодаря ему каждый желающий может почувствовать себя виртуальным уличным художником. Такое приложение позволяет пользователям рисовать граффити, выбирая стену, либо тоннель в любом городе мира. В приложении можно не только создавать работы, но и приглашать людей для коллективного виртуального уличного творчества. Затем получившаяся работа выставляется в галерею приложения «Street tag», где ее могут оценить все обладатели мобильного приложения.

Таким образом, мир стрит-арта постоянно видоизменяется. Использование новых технологий рождает в уличном искусстве интерактивность, новые художественные средства, формы и направления, которые постоянно тестируются стрит-арт художниками, для создания наиболее эффективных методов влияния на реакцию публики.

- 
1. Катз, Джереми. Разговор о уличном искусстве / Дж. Катз – М.: Астрель, 2013. – 254 с.
  2. Охота на тени или Берлинский стрит арт [Электронный ресурс]. – 2011-2015. – Режим доступа: <http://artkurator.com/articles/berlinstreetart.html/> – Дата доступа: 13.09.2015.
  3. Deitch, Jeffrey, Roger Gastman, Aaron Rose. Art in the Streets / Deitch, Jeffrey, Roger Gastman, Aaron Rose – New York: Skira Rizzoli, 2001. – 323 p.

## **МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ПАРАЛЛЕЛИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

**Саввина Л. В.**

*доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки, проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории заслуженный работник высшей школы РФ, член союза композиторов РФ  
(Российская Федерация, г. Астрахань)*

Начало XX века явилось органичным завершением предыдущего периода, где, характерное для завершающего периода сочетание разностилевых тенденций обеспечивало связь между соседними временными этапами культуры: уходящей позднеромантической и новой антиромантической,

характеризующейся резким языковым сломом. Многие тенденции, обозначившиеся в музыке, во многом были сходны с общими художественными направлениями. Конец XIX – начало XX века – эпоха активного устремления искусств навстречу друг другу. В этом встречном движении особое значение приобретают музыка и живопись, союз которых после импрессионизма получил иное «звучание»: взаимодействие носило не прямолинейный характер, а имело опосредованные двусторонние связи. Если в конце XIX века в результате живописного импрессионизма в музыку был принесён элемент изобразительности, где визуальный прообраз выступал в качестве главного источника вдохновения, то в начале XX века под воздействием музыки общую тенденцию в живописи можно обозначить как экстрамузыкальную, связанную с поиском аналогов, которые способствовали образованию музыкальной живописи. О музыке много говорил Кандинский, «предлагая создать такую живопись, которая бы не иллюстрировала музыку, но брала за основу ее ритмы и формы» [3, с.129]. Сходные мысли высказывал Аполлинер, усмотревший в орфизме Р. Делоне музыкальные формы, Чюрленис, мечтавший о транспозиции музыки в живопись. Поэтому композиции художников активно насыщались не только музыкальной техникой – модуляциями, хроматизмами, аккордовыми соединениями, но и различными жанрами – фугами, симфониями. Об этом красноречиво свидетельствовали названия картин: «Композиции» Кандинского, «Музыка» Матисса, «Адажио» и «Симфония» Синьяка, «Фуга в красном цвете», «Статическая и динамическая градации», «Старинные аккорды» Клее. Музыка становится своеобразным символом времени, и как искусство импровизационное, процессуально-бесконечное, пространственное и распредмеченное «духовно» соответствует этому периоду в целом [2]. В этой связи следует отметить, что А. Блок рассматривал культуру как организованное «духом музыки», «исконное» построение. Отсюда и мысль о переводе живописного языка на язык музыки и наоборот, возникшая, например, у Д. Ингардта. Высказываются даже идеи создания учреждения наподобие консерватории, где изучались бы цветовые мелодии, цветовые гармонии и музыкальные формы живописи. Под воздействием музыки живопись стремится к растворению предметности и выдвиганию на первый план субъективной эмоции. Один из ярких представителей голландской живописи начала века Мондриан вполне отчетливо ставит перед собой задачу найти те «особенности формы и естественной окраски, которые возбуждают субъективные чувственные состояния и затемняют чистую реальность». Кандинский занимается разработкой эстетико-философской идеи «музыки сфер», воплотившейся в многочисленных «Импрессиях», «Импровизациях» и «Композициях». Обращение к одному из нематериальных искусств – музыке способствовало переходу живописи к «абстрактному построению», способному в наибольшей степени воплотить «внутренний мир» [3]. Подобные живописные полотна предвосхищают открытые тексты, нашедшие распространение во второй половине столетия.

Другим важным механизмом, придающим единство художественным системам, являются модели построения этих систем, выражающиеся в создании авторских (или «именных») теоретических систем. В самом общем плане сходные тенденции музыки и живописи были связаны с появлением многочисленных теоретических концепций нового искусства, отражающих изменившееся мироощущение. С декларацией новой живописи выступают Делоне – создатель архитектуры цвета и динамической поэзии, Мондриан – автор неопластицизма, Кандинский – философ и проповедник абсолютного искусства. Вслед за Кандинским в отечественной живописи разрабатываются оригинальные концепции супрематизма Малевичем и лучизма Ларионовым.

Как и художники, композиторы утверждают свое «я» выдвижением смелых идей: Хауэр в теории троп, Шёнберг в двенадцатитоновой композиции, Рославец в технике синтетаккордов. Само движение музыки к серийной технике, в основе которой лежал принцип преобразования ряда неповторяющихся звуков, было обусловлено общей художественной тенденцией времени. Так, «перестройка» традиционного искусства в живописи приводит к увлечению сериями картин, которое, как отмечает Турчин, идет от Одилона Редона «с его иррадирующими элементами цветных снов, до Кандинского, отмечавшего свои композиции просто номерами». Серийность как один из способов передачи пластического образа помогала «эстетическому преобразованию предмета».

Много общего в музыке и живописи проявляется в безудержном ниспровержении старого в целях декларации нового. Например, одну из важнейших установок абстрактной живописи на беспредметное искусство или «чистую живопись», создавшую прецедент скандальной истории, можно сравнивать с ситуацией исчезновения из музыки тональности, приведшей к атонализму. В обоих случаях происходит отказ от традиций, породивший многочисленные споры и дискуссии. Исчезновение предмета из живописи заставляет художников, как и композиторов, искать другие средства, способные заменить реальный образ. Ими становятся цвет и форма: теперь они выдвигаются на первый план и подвергаются активному экспериментированию. Область цвета является своеобразной лабораторией творческих поисков Р. Делоне, считавшего, что сочетание красного и синего обладает особой силой, подобной «удару кулака». Вслед за Делоне П. Мондриан утверждает три основных цвета – красный, синий, желтый, которым противопоставляются не цвета – черный, белый, серый. И, подобно Шёнбергу, утвердившему свод законов двенадцатитоновой композиции, художник формулирует пять основных правил абстрактной живописи. Кандинскому принадлежит разработка цветовой символики, согласно которой черный цвет олицетворяет смерть, белый символизирует рождение, красный – мужество, синий подобен небесному, спокойному и печальному как виолончель, желтый пробуждает земное начало, вызывая бешенство и напоминая звуки флейты, а зеленый ассоциируется с состоянием неподвижным и аэмоциональным [3, с.145]. Неудивительно, что столь интенсивные разработки живописной концепции цвета послужили основой теоретических

построений в музыке. Так, теории художника Иттена, имевшие романтико-экспрессионистическую окраску, стали краеугольным камнем теории Хауэра. Опираясь на иттеновскую семантику цвета, он обозначил семантику тональностей, вплотную подойдя к идее обоснования цветомузыки.

В отличие от западноевропейской в русской музыке концепция цвета не получила всестороннего теоретического освещения, но стала реальным практическим воплощением сначала у Римского-Корсакова, а затем у Скрябина, где по мере эволюции творчества в качестве кодирующего механизма музыкального текста начинает доминировать живопись. Особенно заметно ее воздействие в поздних сочинениях композитора, проявляющееся с различных сторон. Об этом свидетельствуют названия произведений, отсылающие к живописным ассоциациям – «Маска», «Темное пламя», «К пламени», использование пространственно зафиксированной точки зрения, проявляющееся в смене движений «низа» – «верха», благодаря чему усиливаются пространственные, а не временные категории. Эксперимент цветовых ощущений звука – одна из главных точек соприкосновения Скрябина с Хауэром, в частности, совпадает восприятие бемолей и диезов. Вполне очевидно, что смена знаков, связанная со сменой красок, способствовала изменению эмоционального состояния, обозначая переход из сферы спокойной, расслабленной и даже сентиментальной в сферу беспокойную, проникнутую духом сомнения. В этой связи следует отметить, что своеобразный выход в область цвета Скрябин и Хауэр осуществили почти параллельно и независимо друг от друга, так как работа Хауэра «О звуковой краске» была опубликована в 1918 году после смерти Скрябина.

Музыкальные эксперименты в области цвета идут одновременно с экспериментами в сфере звука, способствующими расширению его акустических возможностей. Примером служит творчество Хабы, Вышнеградского – создателей четвертитоновой музыки. Параллельно с цветом поиск авангардной живописи был направлен на разработку новых форм, отражавших ощущение изменившегося пространства. Так, если в орфизме Делоне развита идея квадратуры круга, то Мондриан отдаёт предпочтение прямым линиям, которые в отличие от круга – символа замкнутых форм – тяготеют к бесконечности.

Освобождая живопись от социальных обязательств и выдвигая идею чистого искусства, художники акцентируют рациональное начало, в котором особое значение приобретают принципы геометрии с ее линиями, квадратами, кругами, о чем свидетельствует название известной картины Малевича «Черный квадрат». Геометрические элементы пронизывают теории трех отечественных авангардистов: В. Кандинского, К. Малевича и М. Ларионова.

Сходные тенденции наблюдаются и в музыке: у Хауэра основой и принципом музыкального мышления становятся 44 тропа, у Шенберга – серия и комбинаторика кватерниона у Веберна – микросерия, прообразом которой послужил магический квадрат. Геометрическая правильность в художественном творчестве получает семиотическую наполненность: она возводится в эстетический идеал, олицетворяющий идею синтеза красоты и

рациональности. При этом рациональное мыслится как противопоставление природному, стихийному, неорганизованному. С семиотической точки зрения пространство живописи по отношению к музыке воспринималось художниками, прежде всего, в оппозиции: предметное – беспредметное, статичное – процессуальное, зафиксированное – импровизационное, однозначное – амбивалентное. В свою очередь, композиторы, опираясь на живописный код, осознают его конкретно-цветовую (не красочную вообще) палитру, пластику, геометричность форм. Идеи нового искусства, связанные со стремлением к преодолению и разрушению границ между его отдельными видами, не могли не отразиться на композиторской практике, на специфике воплощения музыкального кода [5]. Музыка под воздействием живописи приобретает не только способность к озвучиванию цвета, но и пластичность, что приводит к образованию пластики звука или «пластической музыки». Введение языка цвета превращает музыкальные произведения композиторов начала XX века в сложный текст, чья информационная система строится на получении сообщения с помощью немusикальских факторов: живописный образ играет роль возбудителя, способствует возрастанию информации и ее структурированию. Музыкальные сочинения становятся звукозрительной системой передачи информации, в которой напряжение между аудиальным и визуальным, переход от одного к другому составляет постоянный механизм, определяющий внутреннюю жизнь произведения. В этой связи следует отметить синестетичность как характерную черту музыкально-художественного сознания первой половины прошлого столетия [1; 4].

Динамика текста основанного на взаимодействии художественного и музыкального кодов, имеет двусторонний характер: с одной стороны, в нем повышается целостность, замкнутость, с другой – увеличивается тенденция к внутренней семантической неоднородности каждого из составляющих микротекстов, приводящей к появлению подтекстов, образующих новые смысловые единицы.

---

1. Багирова, Л. М. Культурологические и психосемиотические аспекты музыкальной синопсии: автореф. дис. ... канд искусствоведения: 17.00.02. – Саратов, 2002. – 20 с.

2. Бычкова, Н. В. Фортепианная музыка Эдисона Денисова в параллелях с живописью («Знаки на белом», «Отражения», «Точки и линии») / Н.В. Бычкова // Музыкальное произведение в контексте художественной культуры. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория (академия), 2012. – С. 279–287.

3. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 109 с.

4. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2006. – 47 с.

5. Саввина, Л. В. Музыкально-живописные идеи звукового мира Николая Рославца / Л.В. Саввина // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 5.