

ЗВУК И ЦВЕТ КАК ЯЗЫКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ И ДУХОВНО-НРАВСТВЕННОГО ОСВОЕНИЯ МИРА

О.В. ШЕЛЯКИН

Звук и цвет как универсалии искусства порождают огромное разнообразие языков культуры, являясь тем самым их онтологическими основаниями. Музыку и живопись можно без преувеличения считать характерными формами бытийствования звука и цвета. Эти виды искусств на протяжении веков вносили свой вклад в формирование фондов национального самосознания народов мира, от малых этнических групп и сообществ до крупных государственных образований и культурных цивилизаций.

Произведения музыки и живописи — это объективация жизненного существования их творцов. Музыка существования музыки, живописи или картины живописи, музыкальные картины, все это одно движение реальности искусства. Попробуем последовательно размотать этот замысловатый клубок взаимодействия искусств. Художественная интерпретация или выражение художественного образа могут в этом нам помочь.

Итак, музыкальное произведение как пространственно-временной феномен времени своего рождения претерпевает с течением истории различные изменения в зависимости от индивидуальности композиторов, музыкальных исполнителей и слушателей. Произведения И.С. Баха, например, в наше время звучат иначе, чем при жизни их автора. И каждое новое звучание произведений композитора как раз-таки и является музыкой существования музыки И.С. Баха. Музыкальное существование живописи может быть объяснено тем, что некоторые художники с удовольствием создают свои творения под музыкальное звучание любимых произведений. Некоторые художники в процессе творчества напевают различные мелодии. Многие выставки картин, особенно современные экспозиции, могут сопровождаться звучанием известных музыкальных произведений, что усиливает эстетическое чувство и подчеркивает характер художественных образов. Так произведения живописи проживают свою жизнь под различными модусами музыкального звучания.

Музыкальные картины рисуют звуковыми красками образы людей, природы, исторических событий и т.п. Мнение Семена Франка о едином бытии реальности и человека, на мой взгляд, справедливо по аналогии и в отношении музыки и живописи. Движение реальности искусства «объемля все, возвышается и над противоположностью между единством и многообразием; оно есть единство единства и многообразия»¹.

Чтобы философски осмыслить, как в результате творческого действия из цвета и звука рождаются произведения искусства,

какие стихийные начала преобладают в природе звука и цвета, необходимо указать на соотношения этих категорий и их предикатов, опираясь на мысли известных философов об искусстве и работы русской художественной критики, посвященные жизни и творчеству известных музыкантов и художников. Это нужно для того, чтобы выявить в, казалось бы, отличных друг от друга способах художественного освоения мира то общее, существенное и главное, что их объединяет и роднит. И это позволит по-новому взглянуть на ускользающую от нас сущность художественного творчества.

Выдающийся русский музыкальный критик В.В. Стасов, в работе «Перов и Мусоргский»², дает сравнительный анализ творчества русских художников, обнаруживая удивительное сходство в выборе сюжетов, образов и характеров русской жизни второй половины XIX в. И это в таких, казалось бы, совершенно различных видах искусства, которыми являются живопись и музыка. Совсем не зная друг друга, никогда не встречаясь и не общаясь, М.П. Мусоргский и В.Г. Перов, тем не менее, с одинаково направленной новаторской силой и смелостью, переступив границы академических норм и правил в искусстве того времени, сумели воплотить в своих произведениях неповторимые лики и образы загадочной русской души, глубокую, неприкрытую правду жизни крепостной России. Это позволяет смело говорить о зарождении в недрах традиции инновационного, реалистического начала в русском искусстве того времени. «Оба они — живописцы народа, долго позабытого, долго оттолкнутого назад»³, народа «во всей правде, во всей неподкрашенности, во всей суровости и, может быть, даже иногда шершавости. Русский крепостной мир — вот где истинная сфера высших совершенных созданий Перова и Мусоргского»⁴.

Главные достоинства их произведений — это народность и реализм, проявившиеся в синтезе архаичного и инновационного начал в изображении русской действительности, в результате чего сформировалась новая реалистическая традиция в русском искусстве. «И это потому, что и Перов, и Мусоргский со всею искренностью и неподкупною правдивостью выражали в своих произведениях только то, что видели собственными глазами, то, что в действительности существовало, и не задумывались ни о каких выдумках и идеальностях»⁵.

Внимание к творчеству художника и композитора обусловлено тем, что живопись и музыка являются специфическими способами художественного познания, а звук и цвет его необходимыми средствами. Итак, что же представляют собой данные категории? Прежде всего, цвет и звук это особые, специфические языки существования, которые уже от рождения имеются у нас, и которыми мы пользуемся на протяжении всей жизни. Ведь зрение и слух, это наиглавнейшие органы чувств, с древнейших времен обеспечивающие различные виды коммуникации. Это межличностная коммуникация, коммуникация между человеком и природой,

между миром людей и космосом, между внутренним миром каждого отдельного человека и природой, другим человеком, космосом. Эти связи пронизывают все наше бытие при посредничестве таких культурных феноменов, как миф, культ, религия, философия, искусство. Воплощаясь в различных ипостасях, они, естественно, по-разному выражаются посредством звука и цвета, воздействуя на органы зрения и слуха. Люди с незаурядными зрительными и слуховыми способностями, талантливо и виртуозно владея звуком и цветом, воссоздают с их помощью картины жизни, отражая свое видение действительности и самобытие внутреннего мира своего собственного Я. Это поэты, художники, музыканты, философы, все те, кто пытается выйти за рамки повседневного существования, прорваться в сущность бытия и постичь, хотя бы на мгновение, его сакральный смысл, прочувствовать тот самый «момент трансцендирования — соучастия в бытии за пределами самого себя»⁶.

Не являются исключениями В.Г. Перов и М.П. Мусоргский. Примечательно, что и тот и другой подвергались в свое время нападкам со стороны критики, именно за самые яркие, оригинальные, инновационные проявления своего таланта, оставившие глубокий след в истории русского искусства. «Все, что у каждого из двух художников было правдивого, жизненного, искреннего, верного, казалось одинаково противно, оскорбительно и, всего более, не нужно для их мало понимающих противников»⁷. Все, кто не любил одного, по обыкновению не любил и другого. Но настоящее искусство, в особенности искусство художников-новаторов ничего не доказывает своим критикам, кроме отсутствия у них вкуса, или, в лучшем случае юношеской, неоформленности, незрелости этого вкуса. «Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея»⁸, писал Николай Бердяев. Кроме критики, к счастью, достаточно тех, кто по достоинству оценивает произведения своих любимых авторов. Именно они способны ощутить замысел творца, добровольно участвуя с ним в акте сотворчества, стараясь постичь неповторимый мир его художественных образов и тем самым быть сопричастными идее и духу художественного воплощения автора.

Существует тесная взаимосвязь между звуком и цветом. Произведение живописи не может жить без цвета, который есть необходимая и «реальная, неуничтожимая и простая часть»⁹.

Жизненной основой музыки, естественно, является звук, по Гегелю, — «результат этого внутреннего дрожания тела, в котором обнаруживается и выражается не материальная фигура, но первая идеальность, идущая от души»¹⁰. Первичным элементом, детерминирующим возможность интеллекта сознать проявление этой идеальности, является, конечно, звук, акустический, вибрационный эффект движения, воздействующий в первую очередь на слух. Только после того, как услышан звук, возникает непроизвольное

желание увидеть то, что звучит, а не наоборот. Первоначально увиденное не может быть причиной желания услышать. Можно лишь заставить себя вообразить и произвольно вывести из цвета звук. Исходя из этого, можно предположить, что цвет, это вторая идеальность, в своей наглядности (материальности) интерпретирующая реальность.

Хотя Леонардо да Винчи, как живописец, отдает первенство живописи, «живопись превосходит музыку и господствует над нею, ибо она не умирает после своего рождения, как несчастная музыка; наоборот, она остается в бытии, и то, что в действительности является только поверхностью, показывает себя как живое»¹¹. Тем не менее, он же пишет: «Мастера не доверяют суждению глаза, так как он всегда обманывает»¹².

Восприятие живописи, как сказал бы И. Кант, предполагает созерцание сюжета в отношении возможного опыта и посредством рассудка последовательно порождает категории разума.

По утверждению Л. Шестова, «на человека обыкновенно гораздо более действует последовательность в интонации, чем последовательность в мыслях»¹³. Из этого можно предположить, что звук более глубоко проникает в нас, и оставляет более прочный след, нежели цвет. Возможно, это происходит из-за скоротечности существования звука в пространстве и времени, по сравнению с постоянством цвета, изменяющегося в зависимости от света и тени и никогда не исчезающего. Через внутреннее чувство, таким образом, происходит восполнение дефицита внешнего существования.

Цвет живописи в ее красках материален и своей материальностью обозначает «идеальное», т.е. замысел материального (действительности). Звук, по своим физическим свойствам так же материален, но материя звука невидима и поэтому отражает идеальную действительность замысла своей же «материальной» идеальностью. Картина художника-живописца всегда статична и тождественна самой себе, в отличие от музыкального произведения, которое рождается и умирает, вновь рождается и снова умирает вместе с началом звучания и его завершением. Каждое новое воспроизведение мелодии отличается от предыдущих. Одно и то же произведение всегда звучит по-разному, в зависимости от пространственных координат и временных промежутков. Тем не менее, цвет и звук находятся в сознании художника или музыканта в качестве идеальных инструментов одной и той же реальности, и удивительно совершенное владение этими инструментами воссоздания бытия проявляется в бессмертных творениях В.Г. Перова и М.П. Мусоргского, обнаруживающих необычайное сходство как по сюжету, так и по стилю написания своих произведений. Их реализм выражает «то в объективной действительности, что через посредство чувственного опыта дарует нам непосредственное восприятие реальности»¹⁴.

Такой «союз цвета и звука» увлекает философа в удивительный океан гармонии тождества и различия реального и идеального, объективного и субъективного, потенциального и актуального, спонтанного и упорядоченного в музыке и живописи. Цвет и форму можно увидеть, закрыв глаза, в своем представлении (идеально). Но глядеть на звук (материально) не представляется возможным. Мы не можем (идеально) слышать цвет, закрыв глаза, но мы можем его выразить в звуке (идеально), так же, как и выразить музыку в красках (материально). Тем не менее, единым «домом» для звука и цвета является творческое сознание художника, внутренняя экзистенция его творческого Я, рождающее, воспринимающее и воспроизводящее многообразие цветов и звуков. В этом смысле «музыку нельзя назвать иначе как сестрою живописи, так как она является объектом слуха, второго чувства после глаза, и складывает гармонию сочетанием своих пропорциональных частей»¹⁵.

Достаточно интересным материалом для развития исследований природы звука и цвета, на мой взгляд, может послужить «Рождение трагедии из духа музыки» Ф. Ницше¹⁶, где «дионисийское» и «аполлоническое» начала выступают в качестве онтологических оснований греческой трагедии. Это происходит в контексте взаимодействия музыкального и театрального искусств Древней Греции. В рамках данного исследования хотелось бы поставить вопрос о возможности соотношения и взаимодействия этих двух стихий в музыке и живописи. Прежде всего, напомним, что под «аполлоническим» Ф. Ницше понимает все виды пластических искусств, а под «дионисийским», непластическое, всепроникающее искусство музыки. Таким образом, живопись тяготеет более к первому, а музыка ко второму. Тем не менее, и то и другое, в различных пропорциональных соотношениях присутствует в каждом.

Итак, «аполлоническое» в традиционной живописи — это нанесение красок через созерцание действительности, а в музыке — это ее звучание, через созерцание образов, заключенных в идеальных представлениях о действительности. Это оформленная гармония с ее успокаивающими законами, которые имеют «регулирующее значение» и которые «нужны ищущему отдыха и поддержки человеку»¹⁷ с еще не вырвавшимися наружу скрытыми «дионисийскими» силами беззакония, что есть «первое и существенное условие жизни... Законы — укрепляющий сон. Беззаконие — творческая деятельность»¹⁸, отмечает Лев Шестов в книге «Апофеоз беспочвенности». Иными словами «аполлонические законы» зиждутся на оформленной, устоявшейся традиции, со своими обязательными рамками, правилами и предустановлениями. А «дионисийское беззаконие» есть архаичное начало и требует выхода за пределы традиции, что является условием развития, порождающего новации, условием рождения чего-то нового, таинственного, неизведанного. «Дионисийское» как для художника, так и для музыканта — это

эмоции, чувства, вживание в образ, эмпатия. Это переживания героя в своем собственном Я и переживание собственного Я через переживания героя в себе. Иными словами, это спонтанный, а значит — беззаконный метафизический выплеск природы чувств в обрамлении «аполлонических» законов красоты и совершенства. В каждом произведении искусства присутствуют эти две стихии в различных соотношениях, неотъемлемыми спутниками которых в процессе творческой реализации их создателей являются архаика, традиция и новация.

Своеобразие художественного замысла произведений В.Г. Перова и М.П. Мусоргского, возникших из недр русской действительности второй половины XIX в., красота трагическая и даже мрачноватая в единстве музыки и живописи есть реальное отражение непростой и непостижимой жизни русского народа. Здесь вполне уместно привести слова Ф. Ницше, цитирующего А. Шопенгауэра: «...вообще возможно отношение между композицией и наглядным изображением, это покоится, как сказано, на том, что оба они суть лишь совершенно различные выражения одного и того же внутреннего существа мира»¹⁹.

Вновь и вновь отмечая необычные черты сходства в творчестве В.Г. Перова и М.П. Мусоргского, еще раз процитируем В.В. Стасова: «Эти два художника, принадлежавшие к совершенно разным областям искусства, — один был живописец, а другой музыкант — точно, будто весь свой век жили и работали вместе, рядом, в одной комнате, поминутно совещаясь и показывая один другому свои новые создания»²⁰. Если бы понадобилась музыкальная иллюстрация картин В.Г. Перова, отмечает критик, или живописная иллюстрация произведений М.П. Мусоргского, «я бы их иллюстрировал одного другим»²¹. Живописец и композитор сосуществуют здесь параллельно, в жанровом различии тождества идей и образов, и, одновременно, в сюжетном тождестве различия жанров и стилей. Здесь «гармония сама есть не что иное, как некое всеобъемлющее и всенаправляющее единство многого»²². «Все подчиняется закону композиции, закону как художника, так и творца. Ведь вселенная — это одномоментность, в которой разделенные вещи существуют, относясь друг к другу и образуя гармоническую сплоченность; ... существа, разделенные расстоянием ... согласуются друг с другом как две ноты одного аккорда»²³. Эта цитата швейцарского литературного критика Ж. Руссе, приведенная Ж. Деррида в работе «Письмо и различие», наглядно выражает незримые, необъяснимые и сверхчувственные связи и отношения не только в области литературы, но и в мире живописи, музыкального искусства, науки, религии, философии, в этом огромном мире всего многообразия культурных феноменов. И в каждом из них доминирует творец, художник, заботливый родитель своего творения, некий абсолют идеи своего произведения, его альфа и омега, его начало и властитель, слуга и лейтмотив.

А само произведение есть сюжет жизни художника, наивысшая консистенция правды его существования.

Музыка и живопись в своем культурно-историческом развитии идут естественным диалектическим путем, проходя три основные стадии становления. Это архаика, традиция и инновация. Следуя логике, архаичное начало со временем преобразуется в традицию. Но для этого необходимо вмешательство третьей силы, отвечающей за сам процесс преобразования одного в другое. Это и есть инновационное начало, предлагающее новые решения представления художественного образа. И если произведение искусства на выходе принимается и поддерживается публикой, следовательно, соответствует исторической социокультурной ситуации, можно говорить о зарождении традиции. Таким образом, традиция обречена зарождаться в результате синтеза архаичного и инновационного начал. Тем не менее, новация, обращенная исключительно к архаике без опоры на традиционные структуры – всего лишь новая интерпретация «архаичности», которая в чистом виде невоспроизводима, как например, динозавры или пращеловек. Однако она всегда присутствует в традиции, там, где именно новация призвана отыскивать черты и элементы «архаичного». Каждое произведение искусства соткано из многочисленных нитей этих трех онтологических начал, образующих неповторимое разнообразие художественных образов.

Музыкальные и художественные произведения, реализуясь в пространстве и времени за счет архаичного, традиционного и инновационного начал, с помощью языков звука и цвета рисуют нам различные картины идеальной действительности, пытаясь донести сокровенный смысл бытия, предлагая себя как способ его (смысла) осуществления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Франк С.Л. Реальность и человек. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 100.

² См.: Стасов В.В. Перов и Мусоргский. – М.: Музгиз, 1952.

³ Там же. – С. 9 – 11.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Франк С.Л. Реальность и человек. – С. 59.

⁷ Стасов В.В. Перов и Мусоргский. – С. 5.

⁸ Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: Книга, 1991. – С. 208.

⁹ Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2000. – С. 78 – 79.

¹⁰ Там же. – С. 154.

¹¹ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С. 29.

¹² Там же. – 32.

- ¹³ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: опыт адогматического мышления. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – С. 58.
- ¹⁴ Франк С.Л. Реальность и человек. – С. 106.
- ¹⁵ Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. – С. 28
- ¹⁶ Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 59.
- ¹⁷ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. – С. 108.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 120.
- ²⁰ Стасов В.В. Перов и Мусоргский. – С. 4 – 15.
- ²¹ Там же.
- ²² Франк С.Л. Реальность и человек. – С. 100.
- ²³ Цит. по: Деррида Ж. Письмо и различие. – С. 52.

Аннотация

Статья представляет собой философское осмысление феноменов музыки и живописи в онтологическом контексте соотношений звука и цвета. Архаика, традиция и новация, дионисийское и аполлоническое начала в музыке и живописи – основной фундамент данной работы, посвященной исследованию природы звука и цвета как специфических языков эстетического познания.

Ключевые слова:

звук, цвет, музыка, живопись, творчество, эстетика, философия творчества, искусство, произведение искусства, традиция, новация, архаика, дионисизм, аполлонизм, художественное творчество.

Summary

The article is a philosophical interpretation of phenomena of music and painting in an ontologic context of parities of a sound and colour. Archaism, tradition and an innovation, chaotic and ordered principles in music and painting – the base of the given work devoted to investigate the nature of a sound and colour as specific languages of aesthetic knowledge.

Keywords:

sound, colour, music, painting, crative work, aesthetics, philosophy of creativity, art, artwork, tradition, archaism, dionysism, apollonizm.