

**ЦВЕТМУЗЫКА, ЦВЕТМУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО** — экспериментальное [искусство](#)

, основанное на [эстетическом](#) эффекте одновременного — симультанного восприятия [цвета](#) и звука.

В традиционном понимании такой синтез существует в музыкальном театре. В период Романтизма, на рубеже XVIII—XIX вв., и в период Модерна, в конце XIX — начале XX в. (*примечателен "рубежный" характер возникновения интереса к "синтезу [искусств](#)"*

), обострились попытки художников, писателей, музыкантов найти более тесное взаимодействие выразительных возможностей [цвета](#) и звука

. В этих попытках художники вдохновлялись опытами

[античных](#) писателей и философов

. К примеру, знаменитое произведение Гелиодора "Эфиопика"

(III в. н.э.

) начинается фразой: "*Глаза, пренебрегая зрелищем, были пленены слушанием*"

. Однако для [античного искусства](#) характерен синкретизм изобразительных средств

и

[форм](#)

выражения, которому не требуется искусственный синтетизм

.

Средневековое и [ренессансное](#) классическое [искусство](#) отличают целостность содержания и

[формы](#)

и неразъединенность видов

[искусства](#)

. Постренессансный процесс дифференциации родов, видов и

[жанров](#)

[искусства](#)

обусловил их развитие и взаимодействие, поскольку для каждого находилось собственное поле функционирования

.

В последующую эпоху аналитические процессы, усиливавшиеся в середине XIX в. и несколько позднее в связи с [импрессионизмом](#) в

[живописи](#)

и технизацией жизни, приводили, в частности, к отчуждению художника от продукта своего труда в области

[декоративного](#)

и

[прикладного искусства](#)

. Это обстоятельство вызывало интерес к проблемам "

*воссоединения*

[искусств](#)

". В 1840—1850-х гг. подобные идеи разрабатывал немецкий композитор Рихард Вагнер

(

*1813—1883*

), в сущности, они повторяли мысли Ф. В. Шеллинга

.

Свою [эстетическую](#) программу Вагнер изложил в литературных трактатах "[Искусство и революция](#)

" (

*1849*

), "  
*Художественное произведение будущего*  
" (  
1850  
) , "  
*Опера и драма*  
" (  
1851  
).

Дальнейшее развитие этих идей связано с творчеством русского композитора Александра Николаевича Скрябина (1871—1915). Около 1900 г. Скрябин стал членом московского философского общества, увлекся оккультизмом. Композитор работал над партитурой "*Мистерии*" (1910—1915), в которой должны были соединиться музыка, танец , [архитектура](#) , [свет](#) и [цвет](#) . В симфоническую поэму "*Прометей*" , или "*Поэму огня*" (1910), Скрябин ввел партию [света](#) , для чего сконструировал специальный [цветовой](#) орган. Конструкция этого инструмента восходит к теории И. Ньютона (1643—1727), совместившего два диапазона электромагнитных волн ( "[спектр](#) — *октава*" ).

В 1757 г. французский математик Л.-Б. Кастель сконструировал в Англии первый **цвето**  
**музыкальный**

инструмент — "

[цветовой](#)

клавир

" (

англ. "ocular harpsichord"

). В конце XVIII в. идею "

оптического авесина

" развивали Дж. Румфорд в

Мюнхене

и Т. Янг в

Кембридже

.

Принцип действия инструмента заключался в том, что звучание [семи](#) основных нот  
звукоряда синхронизировалось с появлением

[световых](#)

лучей

[семи](#)

[тонов](#)

[цветового](#)

[спектра](#)

. Самый низкий звук "

до

" соответствовал

красному

[цвету](#)

,

ре

" —

оранжевому

,

ми

" —

желтому

,

фа

" —

зеленому

,

соль

" —

голубому

,

ля

" —

синему

,

си

" —

фиолетовому

. Три фундаментальные ноты (

*до, ми, соль*

) соответствовали трем основным

[цветам](#)

: красному, желтому, голубому

. Однако недостаток инструмента заключался в том, что он не мог воспроизводить в

[цвете](#)

музыкальные

аккорды.

Оптическое смешение

[цветовых](#)

[тонов](#)

давало "

*грязный*

[тон](#)

" слабой

светосилы

.

Иначе, не механистически, а художественно, пытался разрешить идею синтеза [живописи](#) и

музыки литовский композитор, рисовальщик и

[живописец](#)

Микалюс Чюрлёнис (

*1875—1911*

). Он исходил из того, что

*"пространственные*

" и "

*временные*

"

[искусства](#)

имеют общую

[образную](#)

природу и единый пространственно-временной континуум

, но воспринимаются органами чувств по-разному. Поэтому Чюрлёнис интуитивно нашел верный путь: он создавал "

*музыкальные картины*

" (

*отдельно в музыке и в*

[живописи](#)

), настроения которых, в каждом случае обусловленные спецификой изобразительных средств, вызвали схожие представления, ассоциации

, аллюзии

, т. е. корреспондировали (*перекликались между собой*

) во времени и пространстве.

Позднее выяснилось, что не только способы [формообразования](#) в этих видах [искусств](#)

[а](#) различны, но даже интервалы

[гармонизации](#)

[цветового](#)

и звукового рядов неодинаковы: они не совпадают в численном выражении (*периодов колебаний волн*

). Следовательно, аналогично

темперированные

ряды

[красок](#)

и звуков не могут восприниматься синхронно. К тому же музыка по своей природе более

[абстрагирована](#)

от

предметного

содержания, а

[живопись](#)

, даже

[абстрактная](#)

, ближе к предметному миру, поскольку зрительное восприятие в значительной степени обусловлено опытом поведения человека в материальной действительности

Закономерности [гармонии](#) действительно универсальны, но "одну их сторону можно увидеть, а другую — услышать. Когда же они соединяются в душе композитора или художника, тогда появляются на

СВЕТ

, например, „Прометей“ А. Скрябина или „Над вечным покоем“ И. Левитана

"

.

**Цветомузыкальные** партитуры создавал австрийский композитор А. Шёнберг (*"Счастливая рука"*, 1913

), возможности

**цветомузыки**

изучались в

Баухаузе

(

нем. *Farblichtmusik* — "

**Цветосветомузыка**

"

).

О связи

цвета

и звука писал

В. В. Кандинский

.

С 1923 г. в Государственном институте художественной культуры эту проблему экспериментально разрабатывала группа под руководством Михаила Васильевича

Матюшина (

1861—19

34

).

Русский художник-

авангардист

с 1874 г. учился в Московской консерватории, в 1881—1913 г. был первой скрипкой

Императорского придворного оркестра, затем увлекся

живописью

, испытал влияние религиозной философии П. А. Флоренского. Вместе с женой, поэтом и художником Еленой Гурó работал над теорией "

нового пантеизма

" —

целостного

восприятия мира в звуке и

цвете

, пространстве и движении. В своих

абстрактных

живописных

композициях Матюшин стремился выразить "

рост

[формы](#)

в четвертом измерении

". В ИНХУКе группа Матюшина разрабатывала теорию восприятия

[цвета](#)

и

кинематического

[искусства](#)

[света](#)

,

[цвета](#)

и звука. В 1926 г. на русском языке вышла в

[свет](#)

книга В. Оствальда "

[Цветоведение](#)

". В ней немецкий ученый обосновывал физические закономерности

[гармонии](#)

[цвета](#)

, использовал понятия

[цветового](#)

круга и

[цветового](#)

тела (

*двойного конуса*

). Матюшин, опираясь на эту теорию, утверждал

феноменологический

подход: восприятие качества

[цвета](#)

зависит от

[формы](#)

. При "

*расширенном*

" зрении

[цвет](#)

меняется от воздействия соседних тел (

*"закон дополнительной*

[формы](#)

"

).

[Цвет](#)

также влияет на восприятие звука. Например, красный

[цвет](#)

вызывает ощущение понижения звука, синий — тот же звук "

*повышает*

", и наоборот: высокие звуки вызывают "

*похолодание*



[цвета](#)

", низкие усиливают теплоту

[тона](#)

. Вместо слова "

[живопись](#)

" Матюшин использовал термин "

*цветопись*

". Вместе с учениками создал учебное пособие о взаимодействии

[цвета](#)

и звука

. В целом же "

*синтетического*

[образа](#)

" не получалось. Симультанное (

*одновременное*

) восприятие музыки и

[цвета](#)

в художественном смысле невозможно. Этому препятствует различие способов

[формообразования](#)

, обращенных к разным органам чувств: слуху и зрению. Подобного

парадокса

не возникает, к примеру, при восприятии

изображения и слова

, поскольку они соотносятся опосредованно, через воображение,

[образное](#)

представление

[формы](#)

.

Художественный синтез — более сложное явление, чем механистическая синхронизация формальных элементов, он предполагает органичное и целостное мышление

[формой](#)

. Поэтому закономерно, что в 1950—1970-е гг. опыты по

**цветомузыкальному**

[искусству](#)

отошли в область

[дизайна](#)

визуальных коммуникаций,

компьютерной

[графики](#)

, аудиовизуального

[дизайна](#)

(

от лат. *audire* — "слышать"; *visere* — "смотреть"

), не несущих в себе художественно-

[образного](#)

смысла. Подобное

**цветомузыкальное**

[искусство](#)

может использоваться в

[эстетических](#)

целях или в качестве "

[арттерапии](#)

" — оно может оказывать успокаивающее либо возбуждающее воздействие на психику человека, но оно не способно нести художественное содержание.