

**ВОСПРИЯТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА И
МУЗЫКИ В ДУХОВНОМ РАЗВИТИИ ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ МУЗЕЯ
CULTURAL DEVELOPMENT OF CHILDREN THROUGH PERCEPTION OF PIECES
OF FINE ARTS AND MUSIC IN CONDITIONS OF MUSEUM**

**СТОЛЯРОВ БОРИС АНДРЕЕВИЧ
STOLYAROV BORIS ANDREEVICH**

*доктор педагогических наук, профессор, заведующий отделом «Российский центр музейной педагогики и детского творчества» ФГБУК «Государственного Русского музея», Санкт-Петербург
Doctor of Education, professor, Head of the Russian Center of Museum Pedagogy and Children's Creativity The State Russian Museum St. Petersburg; The State Russian Museum
e-mail: stolyarov41@mail.ru*

Ключевые слова: ассоциация, гармония, диссонанс, динамика, звук, колорит, мелодия, мазок, методика, музей, музыка, художественное восприятие, эстетическое воспитание, художественное образование, Интернет, исполнитель, историко-культурная информация, визуальная грамотность, визуальная культура, мышление, импровизация, интуиция, воображение, интерпретация, пропедевтика, синестезия, тембр, чувственное восприятие, музейное пространство, коммуникация, художник, фактура, цвет, язык.

Key words: association, harmony, discordance, dynamics, tone, colour, melody, touch, methodology, museum, music, art perception, aesthetic nurture, art education, the Internet, performer, historical-cultural information, visuacy, visual culture, thinking, improvisation, intuition, imagination, interpretation, propaedeutics, synaesthesia, timbre, sensorial perception, museum space, communication, artist, texture, color, language.

Аннотация: В статье раскрываются особенности восприятия музыки и произведений изобразительного искусства в условиях среды художественного музея. Особое внимание уделяется языковым средствам двух названных видов искусства, пропедевтике и методике проведения полихудожественных занятий, а также специфике интерпретации музыки и живописи в среде музея.

Abstract: Special aspects of art perception of music and pieces of art in conditions of the art museum's space are released in the article. Particular attention pays to the linguistic means of two named above branches of art, also, propaedeutics and carrying out methodology of poly-artistic lessons and, finally, specificity of music interpretation and pictorial art in the museum space.

«В живописи мы идем от образа к чувству и мысли, а в музыке – от чувства к мысли и образу».

Н. А. Римский-Корсаков

Введение

Практика социокультурной деятельности свидетельствует, что музейная среда способствует формированию личности, которая, усвоив текст гуманитарной культуры и искусства, включает его в контекст собственной жизни, как на основе сформированных ценностей, так и целостного духовного опыта, в котором слиты воедино объективное и субъективное, чувство и мысль.

В процессе культурного развития личности музей способствует:

- формированию более полной картины мира;
- возвращению человека к его природной сущности, раскрывающейся в чувственном восприятии;
- развитию межличностной коммуникации, в том числе и на основе воспринимаемых произведений искусства;
- полихудожественному развитию;

- постижению истины через опыт личного переживания произведений искусства, интерпретация которых развивает творческое мышление.

Проблема взаимодействия искусств в среде художественного музея не нова, но обращение к ней в эпоху IT-технологий свидетельствует о неутолимом стремлении к гармонизации человека и жизни средствами искусства. В контексте этой проблемы мы рассматриваем живопись и музыку как виды художественно-познавательной деятельности. Они требуют от человека «соединенного действия всех его психических сил – воображения, переживания, мышления, памяти и импульса общения, рождающего необходимость не только выразить себя в плодах своего творчества, но и поделиться ими с другими людьми, современниками и потомками, знакомыми и незнакомыми, то есть с человечеством» [1].

Анализируя историю и современную практику художественного образования средствами художественного музея, подчеркнем значение в ней полихудожественного контекста, обусловленного использованием музыки в музейной среде и как самоценного вида искусства, и в качестве аудиального дополнения к различным музейным мероприятиям. Музейное пространство обладает особой аурой, в которой музыкантам-исполнителям значительно легче исполнять произведения, а слушателям погружаться в эстетическую среду, насыщенную художественными образами. Не случайно концерты классической музыки, проводимые Государственным Эрмитажем, Государственным музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Государственным Русским музеем, привлекают выдающихся исполнителей и ценителей прекрасного [2]. Объединенные с музейной экспозицией формальным эстетическим признаком, суть которого в создании для зрителей/слушателей атмосферы искусства, такие концерты часто превращаются в крупные события культурной жизни.

Не редко музыка в музейных залах звучит и в рамках специальных циклов и программ, ориентированных на традиционную музейную, в том числе и детскую аудиторию. Успех таких мероприятий менее удачен по причине недостатка методического опыта проведения концертов для названной аудитории. Этот опыт включает в себя не только знание возрастной специфики слушателей/зрителей, но и понимание языковых особенностей музыки и живописи, умение строить программы на основе *системной пропедевтической работы*, которая должна осуществляться в условиях как образовательного учреждения, так и музейной аудитории. Формами такой работы являются:

- беседы информационного и эвристического характера о выразительных средствах изобразительного искусства и музыки;

- беседы о художниках и композиторах;
- рассказы об отдельных произведениях живописи и музыки;
- путешествия во времени по векам и странам;
- игры и викторины;
- диагностика общих художественных способностей.

Использование в этих занятиях видеоряда на различных носителях и музыкальных записей дает возможность подготовить слушателей к встрече с «живым» искусством.

Выделим четыре компонента, определяющие результативность проведения музейным сотрудником пропедевтической работы:

- знание возрастной специфики аудитории и умение построить программу, учитывая ее и уровень восприятия искусства;
- знание языковой специфики живописи и музыки;
- умение пользоваться Интернетом и мультимедийными средствами в работе с детской аудиторией;
- наличие опыта педагогического общения с аудиторией.

Так как первичным в музейной среде является изобразительное искусство, и музыкальным встречам предшествует тематическая экскурсия, обратимся к возрастной специфике детско-юношеской аудитории, ибо *адресность экскурсии* является одним из важнейших факторов, определяющих методику работы с аудиторией.

Языковая специфика живописи и музыки

Мир природы открывает нам разнообразие красок, звуков и форм, которым мы любуемся в картинах А. И. Куинджи, И. И. Шишкина В. А. Серова, в скульптурах П. П. Трубецкого, в произведениях М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, К. Сен-Санса, С. С. Прокофьева. Отражая реальный мир в его исторической ретроспекции, произведения музыки и живописи доносят до зрителя и слушателя не только звуки и краски, но и идеи автора, его эмоции, вне которых жизнь невозможна.

Основная функция изобразительного искусства и музыки – коммуникативная. С появлением и развитием письменности и нотной записи эти виды искусства обогатили названную функцию более широким контекстом. В художественных произведениях стали находить отражение не только явления, события и отдельные сюжеты жизни, но и философско-эстетические представления эпохи, страны, где они создавались, мировоззрение художника. Тем самым, постижение произведений искусства требует от зрителя/слушателя знания не только историко-культурной информации, но и языка на котором они говорят.

В обыденном представлении язык – это средство, с помощью которого мы общаемся с подобными себе, выражая свои мысли, впечатления и ощущения. Этот язык носит название естественного, и он весьма ограничен в выражении всего того, чем полна природа, да и сам человек. Достаточно вспомнить известные строки А. А. Фета:

Как беден наш язык! – Хочу и не могу. –
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.

Проблема невысказанности определила появление в культуре и науке множества языковых систем, с помощью которых происходит постижение окружающего нас мира. *В современной науке под «языком» понимается знак, или система любой физической природы, выполняющая как познавательные, так и коммуникативные функции в процессе человеческой деятельности.* Являясь формой существования и средством выражения мыслительного процесса, язык играет важную роль в формировании сознания, в силу своей опоры на воображение, представление о настоящем, прошлом и будущем координирует деятельность людей. Осуществляется эта координация на основе четкой, внутренне организованной структуры знаков, вне которой нельзя понять тот или иной текст. Тем самым, язык служит целям накопления знаний и передачи их от человека к человеку, либо от поколения к поколению [3]. В познавательных процессах, проходящих в современной информационной среде эти знания объективируются посредством знаковых систем, которые называются *языками культуры и искусства.*

Концентрируя наше внимание на изобразительном и музыкальном языках, отметим также значимость письменного и музейного языков, охватывающих не только весь возможный набор материальных структур – от пространственной до временной, – но и «разнообразные типы семиотических структур» [4]. *Письменный язык* использует в качестве материальной основы широкий набор различных предметов, поверхностей, на которые можно нанести текст, и средства его нанесения – от карандаша до компьютера. В *музейном языке* таким средством является природный памятник, архитектурный фрагмент, письменный источник, произведение искусства или его фрагмент, несущий в себе историко-культурную информацию. С позиций информационной культуры, музей рассматривается как сложная система информационных процессов, производящая кодирование, сохранение и трансляцию социокультурной информации. При этом, если письменный и изобразительный языки помогают извлечь культурно-историческую информацию об объекте с помощью материального носителя, который может не иметь обязательного отношения к обозначаемому объекту, (например, написанный художником пейзаж не является фрагментом реальной природы), то музейный язык материализует

информацию именно с помощью находящегося в музейном пространстве объекта.

Изобразительное искусство относится к пространственным искусствам и опирается на визуальные (зрительные) образы. Его произведения являются способом визуальной информации, для передачи которой используются холст, бумага, стекло, штукатурка, краски и другие материалы, имеющие различные физические характеристики. На их поверхности различными красками с помощью цветотональных и объемно-пластических комбинаций создаются изображения (художественные образы), подобные образам природы и окружающим человека предметам.

Произведения изобразительного искусства всегда личностно ориентированы, ибо, с одной стороны, художник всегда стремится выразить свое отношение к изображаемому событию, явлению или человеку; с другой, являясь продуктом социокультурной деятельности, они всегда адресованы зрителю, а потому не существуют вне его оценки. Не случайно выдающиеся мастера кисти, и среди них русский художник М. Врубель и испанец П. Пикассо, подчеркивали, что именно зритель, воспринимая произведение, дает ему жизнь.

Язык музыки на протяжении долгого времени соотносился с языком человека как со средством передачи окружающим его внутренней жизни. Древнегреческий философ Пифагор сравнивал общественную жизнь с музыкальным ладом и оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту, отведена своя роль. Тем самым, он видел в ней средство гармонизации жизни отдельного индивидуума с жизнью общества. В современном мире именно музыка, наполняя жизнь разнообразием ритмов и мелодий, заполняет все жизненное пространство человека – от концертного зала до квартиры и автомобиля.

В системе искусств музыка (как театр и литература) относится к *временным* искусствам и отличается особой возможностью передавать и вызывать эмоциональные впечатления. Обладая интернациональным характером, она легко транслируется на любые расстояния.

В качестве исходного природного материала музыка использует звук, который «для животного организма и человека есть признак определенных предметов внешнего мира и определенных свойств звукопроводящей среды, является сигналом того или иного явления предметной действительности» [5]. В целом же звук – это результат вибрации воздуха, или какого-то тела в пространстве, создающего в воздухе объективно существующие звуковые волны (периодические сгущения и разрежения), действие которых на органы слуха (слухового нерва, головного мозга) порождает ощущение звука. При этом ощущение звука является превращением энергии внешнего источника

(раздражителя) в факт сознания.

Так как звук информирует человека о пространственно-временных особенностях окружающего его мира, то акустический канал, наряду с визуальным, является важнейшим коммуникативным каналом в человеческом обществе. Он хорошо изучен объективными методами, но мало связан со специфическими особенностями музыки как вида искусства. В музыке акустический канал превращается в акустический уровень и взаимодействует еще с двумя уровнями – музыкально-психологическим (музыкальная речь и музыкальное произведение в целом) и музыкально-художественным (этические и эстетические аспекты музыкального произведения).

Одновременное сочетание двух не режущих слух звуков называется *консонансом*, в то время как неслитное звучание называется *диссонансом*. Последовательность взаимосвязанных тонов образует *мелодию*. Звуки инструментов и человеческих голосов, организованные в гармоничную звуковую конструкцию (форму), обретают духовное содержание [6]. Они характеризуются тембровыми, силовыми и диапазонными характеристиками (свойствами), что определило изначальную связь музыки и речи (слова) и сформировало представление о музыке, как о «втором языке». Французский философ эпохи Просвещения Д'Аламбер назвал музыку «видом речи или даже языка, посредством которого выражаются различные чувства души» [7].

С развитием семиотики – науки об общих законах хранения и передачи информации – музыка рассматривается как несловесный язык человеческого общения и художественное явление, несущее духовное содержание. Узкие рамки традиционной семиотической теории дают возможность некоторым ученым (И. Иранек) представлять музыку как открытую семантическую систему. В этой системе музыка рассматривается как средство самовыражения, взаимопонимания, общественного единения, оформления разного рода обрядов и праздников.

Музыкальный текст существует в трех вариантах: как графическая фиксация (собственно нотный текст), в акустическом виде (разного рода аудиозаписи) и в живом исполнении. Все три варианта представляют систему последовательно связанных между собой элементов.

1. Нотный текст музыкального произведения представляет собой графическую систему знаков, позволяющих исполнителю воспроизвести его в указанных композитором требованиях. Воплощая значительную часть информации о музыкальном произведении (ритм, мелодия, гармония, полифония, форма), нотный текст является формальной графической записью, в которой эмоционально-эстетическая информация может быть отображена только музыкантом-исполнителем.

2. Акустическая фиксация (аудиозапись) представляет собой точное воспроизведение художественного текста, данного в единичной интерпретации, что превращает музыку, утрачивающую вариативность исполнения, в подобие неподвижного объекта.

3. Живое исполнение музыки приобщает слушателя к определенной степени свободы восприятия произведений. Сопоставление интерпретаций одного и того же нотного текста определяет инвариантность музыки, являющуюся следствием ее природной мобильности [8].

Основными элементами музыкальной речи являются *лад, регистр, мелодия, ритм, тон, интервал, гармония, динамика и темп*. А если речь идет о произведении, написанном для нескольких инструментов, то и *оркестровка*.

Адресуя произведение слушателю, композитор всегда стремится выразить свое отношение к изображаемому в звуках событию, явлению или картине природы. Но, в отличие от живописи, музыка предстает в реальном времени, не нуждается в переводе и понятна всем. Музыкальные интересы человека являются частью его духовной культуры, а восприятие классической музыки, с ее яркими художественными образами, свидетельствует о духовной зрелости личности и сформированной ею системы ценностных ориентаций.

При всех смысловых и формальных связях с архитектурой, живописью и литературой, «...музыка – искусство наиболее активное, властное, агрессивное. Свет, видимые краски, формы и движения, печатное слово должны молчаливо ожидать, пока на них не обратят внимание. Звук же заставляет слышать себя, даже если это не угодно слушателю. Через звук время не только становится доступным наблюдению и созерцанию, но и получает энергию, привлекая к себе внимание, непосредственно воздействуя на чувства, заставляя само тело слушающего отзываться произвольными движениями» [9]. В подтверждение сказанному заметим, что наполняющие наш быт акустические конструкции, даже не обладая эстетическими качествами, вызывают эмоциональную активность сознания их пользователя.

Отличительной чертой музыкального произведения является временной фактор. Музыка рождается, живет, звучит и исчезает вместе с завершением исполнения, то есть является материализованным в звуковых структурах временем. Тем самым, как вид искусства, в основе которого лежит временной процесс, она способна отражать объекты окружающего мира по характерному для них временному признаку, т.е. ритмической характеристике (вибрирующее гудение шмеля, трепет крыльев бабочки, мерный раскат морских волн, тяжелая поступь вражеского войска и т.д.). Французский композитор XVIII

века А. Гретри даже утверждал: «Движение, или ритм сильнее действуют на душу, чем мелодия или гармония. Он, примерно, является тем же для слуха, чем симметрия для глаза» [10].

Ритм – основа жизни природы. Он присутствует во всех явлениях действительности, которая окружает человека, а также в нем самом. Во временных искусствах (литература, музыка, танец) ритм является основным принципом формообразования. Произнося прилагательное «ритмичный», («ритмический») мы вспоминаем, прежде всего, о музыке и танце. В пространственных искусствах ритм является основой композиции произведения, он также определяет развертывающийся во времени процесс восприятия.

Как художественный прием, ритмическое повторение однородных фигур, используемое в профессиональном и народном искусстве, а также в архитектуре и музыке на всем протяжении их развития, является основой конструктивной и художественной выразительности создаваемого произведения. Не случайно четкая ритмическая структура, лежащая в основе музыкального произведения, роднит музыку с архитектурой, что подтверждается фразой эпохи романтизма: «архитектура – это застывшая музыка» [11].

Звук и цвет являются для человека основными признаками внешнего мира и представляют собой физическое явление. Учеными доказана объективная взаимосвязь слухового и зрительного восприятия, неотделимая от двигательных функций человеческого организма (А. Н. Леонтьев, И. М. Сеченов). Звук – это результат акустических волн, образуемых колебаниями воздушного столба, или какими-либо предметами, а цвет представляет собой отражение от предметов световых волн. И в первом и во втором случае эта волновая энергия преобразуется в нейронную форму, т. е. сигналы поступают в мозг, где обрабатываются [12]. Большинство воспринимаемых нами звуковых и световых волн передается по воздуху и через различные предметы. При этом качество звука зависит от частоты и длины звуковой волны, а цвета – от уровня поглощения световых волн объектом, на который они направлены. Пропуская через себя лучи света с определенной длиной волны, некоторые предметы обладают способностью отражать одни и поглощать другие волны, что придает им тот или иной цвет. Каждый цветовой тон, или просто цвет определяется длиной световой волны и соответствует исторически сформировавшемуся традиционному представлению о цвете [13]. Зрительные ощущения обычно разделяют на ахроматические (белые, серые и черные цвета) и хроматические (все цвета кроме белого и черного).

Цвет характеризуют три основных свойства:

- *светлота* – одни цвета темнее, другие светлее;

- *цветовой тон*, представляющий собой особенности конкретного цвета, определяемые длиной волн световых лучей. Цвета различаются на теплые и холодные, светлые и темные. Теплые лежат между красным и желтым, холодные – между синим и зеленым. Путем добавления белил в определенный цвет мы можем получить нужный тон. Благодаря тональным градациям цвета можно добиться иллюзии глубины, или объема [14];

- *насыщенность цвета* – это степень выраженности цветового тона (яркость цвета зависит от количества энергии излучения, содержащейся в его источнике света). Так как видимые нами цвета представляют собой смесь лучей разной длины, то красное яблоко, помидор или цветок в зависимости от освещения и соседства других предметов «окутаны» многочисленными оттенками других цветов, что мы и наблюдаем в живописных произведениях;

- *колорит* – система соотношения цветовых тонов, образующая их гармоническое единство, включенное в содержание художественного образа.

Звук, ставший первым средством коммуникации, может возникать только в среде, способной передавать колебания давления, а скорость его распространения зависит от плотности и температуры среды. Например, в воде это происходит в 4, а в стекле или стали – в 16 раз быстрее, чем в воздухе (335 м/с). Визуальной аналогией распространения звуковой волны является движение концентрических кругов воды, в которую брошен камень.

Основными свойствами звука являются:

- *высота звучания* – в зависимости от частоты волн звуки могут восприниматься высокими или низкими. Понятие высоты звучания называется тоном;

- *мелодичность звучания* – согласованное сочетание звуков, получаемое в результате объединения тонов в созвучия;

- *длительность звучания* – продолжительность (длительность) звука, абсолютная длительность звука определяется временными рамками, относительная – музыкально-логическими связями, находящими свое выражение в ритме и метре;

- *тембр* – окраска звука, зависящая от особенностей гармонических созвучий, издаваемых предметом, музыкальным инструментом или голосом;

- *динамика* (сила) звука обозначает все, что касается громкости музыкального звучания;

- *гармония* – созвучие, соразмерность, согласованность частей в единое целое. В музыке это закономерное сочетание тонов в одновременном звучании (наука об аккордах, их связях и движении, название отдельных аккордов, круга выразительных аккордов или

созвучий, заключенных в каком-либо произведении).

В сравнительных парах соответствия физической природы звука и света/цвета мы можем представить следующим образом:

- светлота – высота;
- цветовой тон – музыкальный тон;
- насыщенность цвета – тембр;
- гармония – колорит;
- фактура как свойство поверхности произведения изобразительного искусства;
- фактура как строение музыкальной ткани (полифоническая, аккордовая и т.д.).

В оценках музыкальных и живописных произведений специалисты и слушатели/зрители часто пользуются такими сравнительными парами: яркий – тусклый, темный – светлый, легкий – насыщенный и т.д. [15] Точно так же сопоставляя мазок в картине с музыкальным звуком, его можно характеризовать как плавный (легато), или отрывистый (стакатто).

Особой формой связи звука и цвета является *цветовой слух – цветовая синестезия*, которой обладают некоторые музыканты и композиторы [16]. Цветовая синестезия вызывает одновременно аудиальное и визуальное ощущения. При некоторых индивидуальных особенностях для этого свойства характерны и некоторые общие закономерности. Так, яркие цвета ассоциируются с высокими звуками, в то время как темные – с низкими; торжественная музыка ассоциируется с красным цветом, оживленная и веселая – с желтым, а величавая – с синим. У ряда композиторов (Л. Бетховен, Р. Шуман, Р. Вагнер, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, М. К. Чюрленис, Э. Денисов, Р. Щедрин, А. Шнитке) зрительно-цветовое представление было заложено в основе авторского осознания музыкального образа. Широкую известность получили цветомузыкальные эксперименты А. Н. Скрябина (симфоническая поэма «Прометей»), И. Ф. Стравинского («Черный концерт») и др. [17]

Восприятие живописи и музыки в музейной среде

Способность видеть, слышать и воспринимать окружающий мир относится к сфере умственных и эмоциональных способностей человека. Визуальное восприятие лежит в основе деятельности человека, в его связях с природой и другими людьми [18]. Опыт развития человечества показывает первичность пространственных представлений (ребенок, не ведая о времени, хорошо ориентируется в пространстве). Не случайно в нашем речевом обиходе так много слов и оборотов, происхождение которых связано именно с визуальным каналом – «мировоззрение», «усматривать противоречие»,

«философские взгляды» и т.д.

С визуальным восприятием напрямую связано получение нами системных знаний о себе и окружающем мире, не случайно его исследованием занимаются представители различных областей гуманитарного знания (психологи и психофизики, философы, педагоги, искусствоведы и т.д.). Мы общаемся с помощью образов, а потому визуальная коммуникация стала важнейшим аспектом жизни человека. Эти образы необходимы для того, чтобы сделать более реальными явления, события, философские идеи настоящего и прошлого, направить эмоции людей в определенное русло.

На всех своих стадиях – от определения (опознания) визуального объекта до его интерпретации – зрительное и аудиальное восприятие связаны с мышлением и эмоциями. Что касается процесса восприятия, то в него включается и память человека, на основе которой при сравнении получаемой информации с уже имеющимися в ней данными происходит ее обработка (анализ и синтез) и формируется эмоциональная установка по отношению к воспринимаемому объекту. А так как в нашем случае таким объектом является произведение изобразительного искусства, то речь следует вести об эстетической форме зрительного восприятия, в основе которой лежит переживание.

Каждый человек индивидуален в своих зрительных и слуховых ощущениях. Не все одинаково улавливают оттенки цвета, воспринимают размеры визуальных объектов, ориентируются в пространстве, слышат мелодию и т.д. Причины тому – в физиологии зрения и слуха, которая определяет специфику нашего восприятия. Важную роль играет здесь также жизненный опыт и интеллект воспринимающего человека. Не случайно на практике восприятие часто подразделяют на обыденное и творческое (художественное).

Разумеется, творческое восприятие шире простого наблюдения природы. Для художника и композитора увидеть и передать мир таким, каким его еще никто не видел – естественная потребность. Не случайно французский живописец П. Сезанн утверждал, что художник должен видеть, как только что родившийся человек, то есть непосредственно. Вот почему его зрительное восприятие не только активно и способно к синтезу впечатлений, но и наделено чувственностью выражения. Отражая индивидуальный характер видения, а также в силу таких природных данных и профессиональных качеств, как острота зрения, обостренное чувство цвета и творческая фантазия, зрительное восприятие художника помогает формированию в его сознании новых образов. Тем самым, можно сделать вывод о том, что мир художника, равно как и композитора – это сложный духовный мир, в котором переплетаются тончайшие и разнообразнейшие интеллектуальные и психологические способы освоения жизни.

В отличие от изобразительного искусства и архитектуры, где пространство является

художественно-технологической проблемой, в музыке оно разворачивается лишь в сознании слушателя. И лишь слуховые и зрительные ассоциации создают пространственные образы в таких произведениях, как «Рассвет на Москве-реке» из оперы «Хованщина» М. П. Мусоргского. Как справедливо отмечал Стендаль: «...вместо того, чтобы изображать тихую ночь, вещь невозможную, музыка дает душе то ощущение, рождает в душе те чувства, которые внушает тихая ночь» [19].

Восприятие искусства зависит от того, делает ли воспринимающий человек над собой усилие, чтобы понять произведение, или нет? Берет ли в расчет художника – автора, чтобы понять его смысл? В восприятии музыки большую роль играют бессознательные структуры психики, что делает его актом резонанса между возможностями воспринимающего музыку человека и ее воплощением. Данный процесс, при постижении смысла, отражает личностные качества и способности композитора и исполнителя. Но ярче всего образ композитора/художника постигается через понимание стилевых особенностей его произведения, включающих мироощущение и мировоззрение автора, эпоху, в которой он жил (живет). Понимание особенностей стиля помогает ощутить своеобразие и отличие музыки А. Вивальди, И. С. Баха, П. И. Чайковского, М. Равеля и других композиторов [20].

Известно, что искусство воспитывает, возвышает мир чувств человека; и музыка всех времен и народов, в которой преобладают положительные герои, а с ними и возвышенные эмоции, тому свидетельство, будь то народная песня, музыка Г. Ф. Генделя, Ф. Шуберта и т.д. В пьесе «Венецианский купец» В. Шекспир посвятил музыке такие строки:

Нет на земле живого существа
Столь жесткого, крутого, адски злого,
Чтоб не могла хотя на час один
В нем музыка свершить переворота.
Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; души его движенья
Темны, как ночь, и как Эреб черна
Его приязнь. Такому человеку
Не доверяй.

Мироощущение и мировосприятие людей конкретного общества, их верования,

навыки мышления, социальные и этические ценности, отношение к природе, переживание времени и пространства и т.д. образуют целостность, являющуюся необходимым условием для восприятия живописи и музыки. Происходит это восприятие через цвет, ритм, тембр, колорит, гармонию и другие выразительные средства, которые в произведении обобщаются в рамках художественного образа.

Изобразительность в музыке и живописи

Народная пословица утверждает: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать». Зрительная образность в музыке была всегда актуальной не только для слушателей, но и для музыкантов, которые часто и охотно прибегали к визуальным ассоциациям. Так В. А. Моцарт говорил о том, что написанное им произведение он мог духовно обозреть одним взглядом подобно тому, как можно осмотреть прекрасную картину или человека. В эпоху французского Просвещения, опиравшегося на пантеистические идеи Ж.-Ж. Руссо, даже самый краткий анализ произведений Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо свидетельствует об огромном количестве программных клавишных пьес, запечатлевших зрительные образы. Это «Испанка», «Жнецы», «Пчелы», «Вихри», «Цыганка», «Циклопы» и т.д.

Музыка XIX века также пестрит карнавальными и природными образами. Достаточно вспомнить «Карнавал» Р. Шумана, фортепианные пьесы Э. Грига и «Времена года» П. И. Чайковского. Прекрасной иллюстрацией мышления визуальными образами являются произведения французских композиторов-импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля, все творчество которых тому подтверждение.

Зримость музыкальных образов была важнейшим элементом русского реализма второй половины XIX века. Если эмоциональная ассоциативность вокальных произведений А. С. Даргомыжского подтверждается словами композитора: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды» [21], то в несвязанной с речью инструментальной музыке изобразительность имеет непосредственную визуальную основу. Примером тому «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского (сюита по мотивам выставки работ художника В. Гартмана), «Волшебное озеро» и «Кикимора» А. К. Лядова, «Шехерезада» и «Полет шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, симфоническая сказка «Петя и волк» С. С. Прокофьева.

Большое значение в развитии изобразительных ассоциаций сыграла традиция опираться при создании музыкальных произведений на литературные программы. В результате чего музыкальная форма, взаимодействуя с различными литературными жанрами, обогатилась в жанрах инструментальной и симфонической музыки, опере, в вокальной музыке. В целом за время своего исторического развития на иллюстративном

уровне музыка запечатлела абсолютно все явления природы и животного мира, а также события внешнего и внутреннего мира человека, к которым следует отнести и многообразие человеческих поступков и характеров. В свою очередь, художники нередко мыслили музыкальными образами. Так К. А. Коровин, восхищаясь творчеством французского художника-импрессиониста К. Моне, говорил, что в его картинах облака «поют». Американский художник Дж. Уистлер в своих композициях объединил живопись и музыку названиями произведений, например – «Аранжировка в сером и черном», «Симфония в белом» №1 и т.д.

Признавая «глубокое сродство» двух искусств, художник В. В. Кандинский пытался превратить живопись в «цветовой» контрапункт, в «чисто живописную композицию» нефигуративного характера, подобную музыкальной, хотя и признавал их коренное различие. «Музыка обладает временем, – писал художник, – растяжением времени», а живопись «может зато, лишённая этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена музыка» [22]. Эта попытка основоположника абстракционизма была не случайной. При разности характеристик пространства и времени, благодаря механизму межчувственных ассоциаций (синестезии), мы постоянно соединяем зрительные и слуховые ощущения, так как именно они дают человеку информацию о пространственных и временных отношениях.

Визуализация звуковых явлений свидетельствует об ассоциативной активности психики человека, отсюда описания музыкальных произведений пестрят такими характеристиками, как «прозрачность звучания», «плотный звук», «музыкальная фраза звучит, как нежная печальная жалоба» и т.д. О связях с визуальной сферой свидетельствует и музыковедческий лексикон, включающий такие понятия, как: рисунок мелодии, *интервал*, форма, фактура, орнамент, штрих, симметрия и асимметрия, что на метафорическом уровне роднит музыкальный и изобразительный языки.

Правда, изобразительность в живописи нагляднее, так как мы воспринимаем визуальные образы, а это основа мировосприятия. Не случайно живопись сравнивают с зеркалом, поставленным перед действительностью [23]. Но в музыке эта изобразительность не прямая, а косвенная, она формируется на стыке взаимодополняющих друг друга ассоциаций, между слуховыми и зрительными образами («Танец с саблями» А. Хачатуряна). Например, изображение птицы в акварели Ф. П. Толстого «Букет цветов, бабочка и птичка», 1820 (Государственная Третьяковская галерея, Москва) обладает контуром, объемом, цветом, но лишено голоса и трепета крыльев. В то же время в музыкальном произведении можно передать щебетанье птиц, плеск воды, звуки колокола, удар грома, плеск волн и т.д. Данное сопоставление

напоминает нам о том, что искусство не копирует окружающую среду, а лишь использует ее приметы для создания художественных образов, воздействующих на эмоциональные реакции человека. Что касается предметно-изобразительного ряда, то он усиливает возможности понимания смысла музыки.

Характеризуя восприятие живописи и музыки как художественный процесс, еще раз подчеркнем, что он неразрывно связан с включением слушателя/зрителя в акт сотворчества, требующий постижения тех средств, которыми художник и музыкант достигают эстетического эффекта воздействия. На основе опыта смотрения и слушания в сознании объекта формируется зрительная, с преобладанием образно-наглядного типа, и музыкальная, с преобладанием эмоционального типа, память. Прекрасной памятью обладали все великие художники и музыканты. Известно, что И. К. Айвазовский картины бушующего моря писал по памяти, а В. А. Моцарт и С. В. Рахманинов удерживали в своей памяти почти всю известную им музыкальную литературу. Исследуя музыкальную память, специалисты считают, что она представляет собой «понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти» [24]. В жизни чаще всего встречается смешанный тип памяти, включающий ассоциативный, эмоциональный, наглядно-образный и другие компоненты. Играя важную роль в области всякого умственного труда, память имеет особое значение и в интерпретации художественных произведений.

Специфика интерпретации художественных произведений

Одно и то же художественное произведение может восприниматься и интерпретироваться по-разному. Все зависит от уровня подготовки зрителя/слушателя к встрече с живым искусством. В особой степени это касается классической музыки, не обладающей той заданной и ярко выраженной визуально-смысловой канвой, вне которой не существуют произведения фигуративной живописи. И если интерпретация картины, включающая прочтение и осмысление художественного произведения, определяется усвоением ее историко-культурного контекста и анализом выразительных средств, то музыка, помимо композиторского творчества (авторства), включает в себя воспроизведение нотного текста, т.е. исполнительство. В этом случае особую роль приобретает интерпретация написанного композитором произведения. Ведь в зависимости от времени, темперамента и интеллекта исполнителя авторский музыкальный текст может быть воспроизведен аутентично, а может подвергнуться новым аранжировкам, или обработкам. Но даже в интерпретации, сочетающей в себе язык композитора и оригинальность исполнительского прочтения, мы сталкиваемся с

проблемой, суть которой заключается в необходимости постоянного воспроизведения. В этой воспроизводимости – жизненность (мобильность) музыки, ее способность рождаться заново, и, переходя из одной эпохи в другую, трансформироваться. Ибо каждая новая эпоха, включая музыку прошлого в живую ткань современной ей культуры, привносит в музыку что-то новое. Проблема разрешается здесь выбором между традицией и сегодняшним восприятием, которое отличается не только звучанием инструментов, но и темпами исполнения.

Примечательно, что даже в авторском исполнении интерпретация одних и тех же произведений не повторяется. В качестве примера сошлемся на описание игры Ф. Листа в разные периоды его творчества, данное немецким поэтом Г. Гейне: «Когда, например, он прежде изображал на рояле грозу, мы видели молнии, сверкавшие на его лице, он весь дрожал, точно от порыва бури, и по длинным космам волос словно целыми струями стекали капли от только что сыгранного ливня. Теперь, когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над нею, как путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи извиваются у его ног, а он с улыбкой вздымает чело в чистый эфир» [25].

Тем самым, триада *«автор (композитор, художник) – сочинение – исполнитель (интерпретатор)»*, как правило, выявляет несколько подходов в создании и интерпретации художественного образа. В первом акцент делается на личности исполнителя (субъективный подход). Во втором – основное внимание уделено объективности исполняемого (изображаемого), и в третий подход заключается в достижении единства между первыми двумя.

«Когда композитор пишет свою музыку, он свои живые чувства воплощает в символ доставшихся ему от опыта прошлого поколения музыкантов. Исполнитель силой своего умения, знаний и навыков, помноженных на силу его собственного чувства, должен проделать обратный путь – на основе этих символов создать движение живого и реального чувства» [26].

Процесс осмысления замысла в изобразительном искусстве и музыке идентичен. Развитие музыкально-слуховых представлений, так же, как и зрительных, связано с функцией памяти, о которой мы уже говорили. В одном случае развивается звуковысотный слух, моторная и зрительная память, в другом – цветовые представления и композиционные схемы. Известно, что Ф. Лист в своем исполнительстве опирался на формулу *«вижу – слышу – играю»*. Применительно к изобразительному искусству она может звучать очень близко по смыслу: *«вижу – осмысляю – перевожу в материал (играю с материалом)»*.

Подчеркнем, что в этой генетически заложенной способности музыки к развитию – ее жизнь, и чем большее число интерпретаций музыкального произведения слушатель воспримет, тем глубже он постигнет красоту его формы и содержания. Одноразовое прослушивание, как и первая встреча с картиной, сродни первому знакомству, которое дает самое общее впечатление. Чтобы проникнуться многоуровневыми смыслами памятника, нужно неоднократно возвращаться к нему. Стремлению облегчить этот процесс, своего рода «присвоению» произведений искусства, способствует их тиражирование, обусловившее развитие массовой культуры. В древности копии с произведений искусства делались, прежде всего, в силу их значимости как предметов культа, либо принадлежности к более высокой и почитаемой культуре, правда, уже в Древнем Риме копирование греческих рукописей, скульптур, произведений декоративно-прикладного искусства привело к подделкам.

На рубеже XV–XVI веков, почти одновременно с книгопечатаньем, появилась техника гравюры на металле, называемая эстампом, которую болонский гравер М. А. Раймонди использовал для репродуцирования и популяризации картин А. Дюрера, Дж. Романо и Рафаэля. За прошедшие с тех пор пять веков техника тиражирования продвинулась так далеко, что позволяет сегодня на одном CD уместить несколько тысяч картин и десятки музыкальных произведений. Доступность памятников культуры в виде электронных копий, использование их в рекламных целях зачастую лишает произведения искусства их сакрального смысла и способствует разрушению художественно-образного начала подлинных произведений изобразительного искусства и музыки. Следует помнить, что цифровое повторение памятника – не более чем отпечаток с оригинала. Оно напоминает о произведении, но лишено той трепетности, которая присуща встрече с подлинником. Однако это повторение неопределимо в пропедевтической работе, предваряющей встречу с музейной или филармонической средой, предъявляющей зрителю/слушателю живое искусство.

Методика проведения музыкальных встреч в музейной среде

Назовем методические условия проведения музыкальных встреч в музейной среде.

1. Подготовка к проведению музыкального занятия для школьников в музее строится с учетом возрастной специфики аудитории и уровня ее подготовки к встрече.
2. Встреча с живописью и музыкой должна быть направлена на постижение специфических особенностей языка двух названных видов искусства.
3. Подбор музыкальных произведений согласуется с возможностями музейной экспозиции.

4. Восприятие живой музыки должна предварять *вводная беседа*, которая может быть проведена как в школе, так и в музейной аудитории с использованием репродукционного материала и цифровых записей музыки.

5. Концертная программа должна сопровождаться комментарием, в котором, акцентируя языковые понятия живописи и музыки, музейный педагог обращается к уже известным аудитории произведениям.

Вводная беседа, как форма пропедевтической работы, если речь идет о цикле встреч, может включать несколько предваряющих музыкальные встречи занятий, в которых особое место должен занять рассказ о взаимодополняющей функции живописи и музыки, обогащающих наше представление об окружающем мире и человеке. Следует подчеркнуть, что живопись, как и другие виды изобразительного искусства, относится к *пространственным искусствам* и воспринимается зрением, а музыка – к *временным* и воспринимается слухом. В живописи основным изобразительным средством является *цвет*, с помощью которого художник передает все разнообразие видимого мира, а также состояния природы и чувства человека. «Изображаю, значит вижу» – эта формула творческой адаптации человека к окружающей среде незыблема с древних времен по сегодняшний день. В музыке основным выразительным средством является *звук*.

Во время подготовки и проведения *вводных бесед* использование портфеля вспомогательных материалов, а также Интернета и CD сделает Ваш рассказ более содержательным и интересным [27]. При этом у аудитории нужно сформировать понимание разницы между репродукцией и подлинником. Именно *в музейных залах мы встречаемся и с картиной, и с личностью художника, который выразил в произведении не только свое представление о мире, но и отношение нему.*

Сформировав у аудитории общее представление об *изобразительности* в живописи и музыке, перейдите к основным языковым элементам названных видов искусства, сопоставив их в следующем порядке:

- *живопись*: линия, форма, цвет, тон, колорит, ритм, фактура, композиция [28];
- *музыка*: мелодия, тон, гармония, тембр, ритм, форма, фактура [29].

Рассматривая соотношение *цвет, тон колорит, композиция* в живописи и *тон (тональность), гармония, тембр* в музыке, обратите внимание на особенности музыкальной речи, в основе которой лежит соотношение устойчивых и неустойчивых звуков, называемое *ладом* (налаживать, приводить в порядок). Самые употребляемые лады *мажор* (бодрый, веселый) и *минор* (печальный). Каждый лад может быть построен от любого звука и может получить конкретное звуковысотное выражение, называемое *тональностью* (например, до мажор, или до минор и т.д.).

В живописном произведении это соотношение достигается композиционными средствами. В основе языка картины лежит цвет и несущий его мазок. Колорит живописного произведения также может иметь психологические характеристики (печальный, радостный, веселый и т.д.), и в нем может быть преобладание какого-то одного цвета, предающее ему определенную *тональность*. Колорит может быть сгармонирован определенным тоном (сероватый, коричневатый и т.д.)

Ярким примером выразительного соотношения вышеназванных языковых понятий является музыкальная картина «Рассвет на Москве-реке» М. П. Мусоргского [30]. Слушая ее, мы можем представить себе розовую полоску зари, блеск крестов и куполов в первых лучах солнца. В музыке есть и подражание звону колоколов московских храмов. Все это можно подтвердить фотографиями.

В симфонической сюите «Шехерезада» Н. А. Римский-Корсаков передает не только шум моря, но и зрительное впечатление от катящихся волн и переменчивой игры света и тени; а голос солирующей скрипки ассоциируется с рассказом Шехерезады.

Говоря о *ритме*, следует напомнить детям о том, что он является основой жизни природы (ритм времен года, времени суток). В музыке ритмом называют определенный порядок соотношения звуков не только по высоте, но и по длительности (времени звучания). Именно ритм определяет характер музыкального произведения (марш, вальс, куплетная песня и т.д.) и развертывающийся во времени процесс его восприятия.

В изобразительном искусстве *ритм* лежит в основе композиции произведения – от распределения основных фигур и цветовых масс до соотношения длинных и коротких мазков, которыми художник наносит на холст изображение.

Понятие «*форма*» применительно к живописи и музыке рассматривается с той позиции, что человек воспринимает мир в виде разнообразных форм. Чувство гармонии, понимание линейного и пластического строя формы приходят к человеку в процессе заинтересованного постижения природы, который начинается в детстве (какая красивая форма у кленового листа). Напомните детям об опытах их собственного создания разнообразных форм из глины, песка, пластилина. Сопоставьте этот процесс с работой художника, который превращает свой опыт в законченную форму.

В музыке понятие «*форма*» имеет два значения. В первом – это совокупность всех выше перечисленных выразительных средств музыкального произведения. Во втором – соотношение отдельных его частей.

Сопоставьте специфику разделения на *жанры* в живописи (портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая, историческая картина) и в *музыке*, где это распределение идет по составу исполнителей, характеру и обстоятельствам исполнения (квартет, квинтет и т.д.;

вокальный, инструментальный и другие жанры) [31].

Говоря о вокальном жанре, следует коснуться соотношения «живопись, музыка и слово». Что общего между ними? В соотношении *картина – слово* речь идет об интерпретации живописного произведения учителем, музейным педагогом или посетителем музея. Известно, что «слово – одежда мысли», при этом оно может окрашиваться интонациями и скоростью речи (темпом). Соотношение организованных по высоте и силе ритма звуков и слова определяет содержание музыкального произведения, усиливая его эмоциональную глубину сходством интонаций.

Рассматривая тему «Пейзаж в музыке и живописи», привлечите внимание детей к живописно-выразительным описаниям природы в литературе и поэзии; сопоставьте стихотворение А. С. Пушкина «Сквозь волнистые туманы пробирается луна...» с музыкой I части Первой симфонии П. И. Чайковского «Зимние грезы», которая называется «Грезы зимнею дорогой». Найдите похожий музыкальный образ в его фортепианном цикле «Времена года» и примеры аналогичных живописных образов в музейной экспозиции. Рассмотрите другие примеры сопоставления музыкальных, живописных и литературных пейзажных образов.

Особое место в работе с аудиторией занимает формирование навыков восприятия живописи и музыки, которые вырабатываются только в процессе непосредственного смотрения и слушания. Отнесем к ним:

- грамотное визуальное восприятие произведений изобразительного искусства и способность выделять интонационные особенности музыкального произведения;
- знакомство с выразительными средствами живописи и музыки, на основе которых художник/композитор создает художественный образ;
- умение различать живописные и музыкальные жанры;
- умение видеть, слышать и понимать символические и смысловые элементы произведений, помогающие проникнуть в концепцию их замысла (яркое цветное пятно в картине; звук фанфар, удар барабанов, ритмизованная фраза и т.д. в музыкальных произведениях);
- интерес к постижению формы художественного произведения;
- способность постигать эстетическую красоту окружающей действительности;
- интерес к материально-художественной деятельности и общие музыкальные способности; умение расшифровывать звуковые и изобразительные смыслы, на основе которых вырабатывается эмоциональное отношение к произведению.

Следует помнить о том, что развитие зрительной и слуховой систем восприятия, в их тесной связи с мышлением и речью, способствует развитию у детей направленного

художественного интереса.

Подводя итог сказанному, рассмотрим, в качестве примера, цикл занятий для детско-юношеской аудитории по теме «Живопись и музыка в музейной среде». Его основная педагогическая цель – сформировать у детей познавательный интерес в области живописи и музыки, а также подготовить их к восприятию языка живописного и музыкального произведения в условиях музейной экспозиции и концертного зала [32].

Задачи цикла:

- дать представление о тематике и богатстве содержания живописи и музыки;
- дать представление о специфике каждого из искусств, показать их неповторимость, уникальность;
- показать возможности синтеза данных искусств как на уровне содержания, так и образных средств;
- сформировать необходимые для восприятия живописи и музыки цветоразличение, чувство ритма, фактуры, тона.

Содержанию цикла свойственно соединение информационного подхода с задачами развивающего и воспитательного характера, среди которых особое место занимает формирование визуальной и слуховой (музыкальной) культуры, то есть подготовка к смотрению картины и слушанию музыки, к посещению музеев и концертных залов, а также культуры музейного посещения.

Совмещение в одном цикле двух видов искусства, живописи и музыки, позволяет показать истоки искусства; зарождение художественного творчества, на раннем этапе характеризующееся синкретизмом, представлением о нераздельности (цельности) картины мира. Известно, что синкретизм сближает древнее искусство и творчество детей, активизирует восприятие, помогает понять смысл и содержание художественного творчества, а также роль средств, то есть языка (музыкального, изобразительного, пластического) в воплощении художественного замысла.

В основе методики проведения цикла лежат следующие четыре формы:

- *пропедевтическая беседа* подготавливает аудиторию к восприятию музыки и живописи в музейной среде;
- *экскурсионное занятие* приобщает аудиторию к музейному подлиннику;
- *концерт* приобщает аудиторию к живой музыке;
- *студийное занятие художественно-творческой деятельностью* дает детям возможность выразить свои впечатления от музыки и живописи в линиях, красках и формах.

Проведение цикла занятий, в котором аудиторные и экспозиционные формы

перемежаются с концертами и художественно-творческой деятельностью, дает аудитории возможность, прикоснувшись к живому исполнению, почувствовать различие между «сопереживанием» в жизни и в искусстве, оценить значимость образной выразительности художественного произведения, понять его важность и ценность в жизни человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – СПб.: Изд-во «Ут», 1996. – С. 19.
2. Государственный Эрмитаж располагает камерным оркестром, деятельность которого хорошо известна как в нашей стране, так и за рубежом.
3. Язык может быть естественным – разговорным и искусственным, пример – язык математических символов, язык искусства.
4. См.: Каган М. С. Музыка в мире искусств. – СПб.: Изд-во «Ут», 1996. – С. 47.
5. Ананьев Б. Г. Теория ощущений. – Л., 1961. – С. 202.
6. Гармония – дочь бога войны Ареса и богини любви Афродиты. В окружающей нас жизни звуки часто используются в качестве нехудожественных сигналов, например, на транспорте.
7. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1976. – С. 445.
8. Понятия «исполнение» и «интерпретация» имеют разные смыслы. В то время как исполнение – это воспроизведение произведения, интерпретация – его индивидуальное прочтение исполнителем.
9. Орлов Г. Дерево музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. – С. 54–55.
10. Гретри П. Мемуары или очерки по музыке. – Т. 1. – М.-Л., 1939. – С. 54.
11. В качестве примера ритма в живописи приведем картину А. А. Рылова «В голубом просторе», 1918 (Государственная Третьяковская галерея). В основе ее динамичной ритмической структуры лежат повторения силуэтов летящих над широкой водной гладью птиц и кучевых облаков, рождающие ощущение непобедимого вечного ритма природы, вне которого нет жизни. Переключки ритмов и их обилие создают пластическое богатство произведения, а общая метрика делает его цельным и гармоничным.
12. Нейрон (нервная клетка) является базовой коммуникационной единицей нервной системы, которая состоит из 100 миллиардов нервных клеток. Они обрабатывают и передают получаемую человеком информацию. В обработке зрительных сигналов участвует большая часть коры головного мозга, тогда как в восприятии звука наблюдается мозговая асимметрия – слуховая кора левого полушария (правое ухо) преобладает в обработке и восприятии информации, содержащейся в речи, а правого (левое ухо) – в обработке пространственной информации и музыки (Х. Шиффман).
13. Интенсивность световой волны измеряется в квантах (фотонах), звуковой – числом переходов от сжатия к разрежению и обратно и измеряется в герцах (по имени немецкого физика Г. Герца).
14. Естественной шкалой цветовых тонов является цветовой спектр, расположение которого по окружности дает цветовой круг.
15. Особенно богаты эти характеристики при определении вокального звука.
16. Синестезия (от греч. synaesthesia) – одновременное ощущение, совместное чувство.
17. Примечательно, что у писателя В. В. Набокова каждая буква алфавита ассоциировалась с определенным цветом.
18. Свыше 80% информации человек получает визуально.
19. Музыкальная эстетика Франции XIX века. – М., 1974. – С. 171.
20. Однако не будем забывать и о прикладной функции музыки, назначение которой – помочь человеку в различных жизненных ситуациях (утешение, отдых, праздник и т.д.).
21. Даргомыжский А. С. Избранные письма. – М., 1952. – С. 53.
22. В. В. Кандинский. О духовном в искусстве (Живопись) // Творчество. – 1988. – № 9. – С. 18–20.
23. См.: Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000.
24. Алексеев А. Д. Русские пианисты. – М.-Л., 1948. – С. 35.
25. Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 8. – М.-Л., 1959. – С. 132.
26. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: «Гуманитарно-издательский центр ВЛАДОС», 1997. – С. 97.
27. Например, дошкольникам и детям младшего школьного возраста об анималистике можно рассказать на примере репродукций произведений В. А. Серова и П. Трубецкого и записей музыки К. Сен-Санса (музыкальная сюита «Карнавал животных») и С. С. Прокофьева (симфоническая сказка «Петя и волк»).
28. Для характеристики основных языковых элементов живописи воспользуйтесь: Прете М. К., Джорджис А. Как понимать искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. История, эпохи и стили. – М.:

- Интербук-бизнес, 2002; Столяров Б. А. Язык изобразительного искусства. – СПб.: ГРМ, 2004.
29. См.: Панкевич Г. И. Искусство музыки. – М.: Знание, 1987; Слово о музыке. Русские композиторы XIX века. Хрестоматия. – М.: Просвещение, 1990; Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.: Владос, 1997.
30. Музыкальная картина «Рассвет на Москве-реке» является вступлением к опере М. П. Мусоргского «Хованщина».
31. См.: Столяров Б. А. Жанры живописи. – СПб.: ГРМ, 2004; Каган М. С. Музыка в мире искусств. – СПб.: Изд-во «Ut», 1996; Грег Г. Философия искусства. – М.: Слово, 2004.
32. Темы цикла формируются в зависимости от экспозиционных возможностей музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. В. Н. Самохина; Общ. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.
2. Барышева Т. А. От художественного интереса к художественному интеллекту. Диагностика творческого развития ребенка в музейной среде. – СПб.: ГРМ, 2011. – 112 с.: ил., табл.
3. Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1960. – 223 с.
4. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. – М.: Прогресс, 1988. – 464 с.: ил.
5. Даниэль С. М. Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – СПб.: Амфора, ТИД Амфора, 2006. – 206 с.: ил.
6. Каган М. С. Взаимодействие наук, искусства и философии как историко-культурная проблема. Гуманитарий // Ежегодник Академии гуманитарных наук. – СПб.: Петрополис, 1995. – 924 с.
7. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – СПб.: Изд-во «Ut», 1996. – 205 с.
8. Лазарев М.А. К вопросу о соотношении философского и образного познания мира // Гуманитарное пространство. Международный альманах. Том 2. № 4. 2013. с. 666-674.
9. Музыка. Полная иллюстрированная энциклопедия: энциклопедический словарь от А до Я. – М.: Астрель: АСТ, 2008. – 449 с.: ил.
10. Образование в среде художественного музея: традиции, интерпретации, зритель: научно-методический сборник / Науч. ред. Б. А. Столяров. – СПб.: ГРМ, 2013. – 156 с.
11. Осорина М. В. Психологические особенности восприятия ребенком-зрителем в музее / М. В. Осорина, О. Л. Некрасова-Каратева // Художественный музей в образовательном процессе. – СПб.: СпецЛит, 1998. – С. 127–170.
12. Панкевич Г. И. Искусство музыки. – М.: Знание, 1987. – 112 с.
13. Петрушин В. И. Музыкальная психология. Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Гуманитарный изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 400 с.
14. Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М.: Музыка, 1987. – 93 с.
15. Слово о музыке: Русские композиторы XIX века. Хрестоматия для учащихся ст. классов / Сост. В. Б. Григорович, З. М. Андреева. – 2 изд., испр. – М.: Просвещение, 1990.
16. Столяров Б. А. Жанры живописи. – СПб.: ГРМ, 2004. – 287 с.
17. Столяров Б. А. Музыка в музее. Методическое пособие. Выпуск I. – СПб.: ГРМ, 2007. – 72 с.
18. Столяров Б. А. Музыка в музее. Методическое пособие. Выпуск II. – СПб.: ГРМ, 2007. – 63 с.
19. Столяров Б. А. Учить смотреть и видеть: учебное пособие для студентов гуманитарно-художественных вузов и музейных педагогов. – СПб.: ГРМ, 2012. – 107 с.
20. Столяров Б. А. Язык изобразительного искусства. – СПб.: ГРМ, 2004. – 183 с.
21. Столяров Б. А. Язык изобразительного искусства: учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. – СПб.: ГРМ, 2004. – 183 с.
22. Фрай Стивен. Неполная и окончательная история классической музыки. – М.: Фантом Пресс, 2006. – 544 с.
23. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 368 с.
24. Художественно-творческое развитие учащихся в условиях музейной среды: учебное пособие для студентов педагогических и гуманитарных высших учебных заведений / Б. А. Столяров, А. Г. Бойко, Ю. Н. Протопопов. – СПб.: ГРМ, 2006. – 204 с.
25. Юсфин А. Г. Музыка – сила жизни. – СПб.: Аюрведа Плюс, 2006. – 260 с.