

**МУЗЫКА И ЖИВОПИСЬ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА:  
КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ МЕЖДУ РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ  
ИСКУССТВА В КОНЦЕРТНОМ ЗАЛЕ ХАРЬКОВСКОЙ  
ФИЛАРМОНИИ**

«Живопись – это звучащая музыка»  
Готхольд Лессинг.

Харьковская областная филармония постоянно создаёт новые тематические программы, стремится внедрять новые подходы для того, чтобы классическая музыка, выступающая всегда живым, мощным духовным источником, находила отклик в сердцах современных слушателей, была их духовной и эмоциональной потребностью. Цикл тематических концертов «Музыка и живопись», проходящий в концертном зале филармонии, призван обогатить культурный кругозор слушателей, дополнить восприятие музыкального произведения ещё одним интересным эстетическим взглядом – восприятием живописных полотен. Таким образом, этот новый ракурс, совмещающий в одном концерте два колоссальных по своему идейному, образному и информационно-культурному содержанию вида искусства, содействует и более яркому, эмоционально насыщенному слушательскому отклику, ассоциативно богатому восприятию произведений, и, безусловно, помогает лучше «вжиться» в образный строй классической музыки определённой эпохи.

Данная статья направлена также на привлечение внимания к проблеме диалога между музыкой и живописью. Оба вида искусства связаны между собой особыми узами. В разные периоды развития культуры наглядность и глубина их взаимодействия была разной, но объектом внимания художников часто становились играющие или поющие музыканты, а композиторы неоднократно черпали вдохновение из живописных полотен. В этой связи достаточно вспомнить М. Мусоргского, К. Дебюсси, Н. А. Римского-Корсакова и др. Важными представляются также те интересные исторические примеры, когда

композитор выступал и как живописец. Например, Арнольд Шёнберг был не только композитором, автором блестящих музыкально-критических очерков, статей, но и талантливым художником, создавшим множество неповторимых по образному строю живописных полотен. В истории живописи неповторимым остаётся облик художника и композитора М. Чюрлёниса, чьи картины как красочные фантастические рассказы о красоте мироздания всегда дышат «духом музыки». В его «Сонате солнца», «Сонате весны», «Сонате звёзд» сам сюжет развивается в согласии с законами музыкальных форм. Так, «Соната весны» – это цикл из четырёх картин, которые называются «Allegro», «Andante», «Скерцо», «Финал» [3, с. 6]. Художник, несомненно, роднил живопись с музыкой.

Перед началом разговора об искусстве классицизма, приведём несколько примеров наглядно показывающих тонкую, трудно уловимую, но всё же вполне реальную связь между музыкой и живописью. Так, период истории, когда Леонардо да Винчи формулирует принципы *воздушной перспективы* (изменение в тоне или цвете предмета при его удалении в глубь пространства [8]), в музыке отзывается необычайным расцветом многоголосого искусства. Этот расцвет связан был прежде всего с огромным подъёмом хоровой полифонии XV–XVI веков. В истории музыки это время стало периодом неслыханного ранее разнообразия и богатства звучания, появления необычайной *объёмности звучащих голосов*, а выдающиеся композиторы того времени – О. Лассо, Дж. Палестрина достигли небывалых высот мастерства. Так, воздушная перспектива картин отзывается в музыкальных хоровых многоголосых композициях того времени небывалым ранее объёмом и полнотой звучания.

Связи между музыкой и живописью часто возникают и на образном уровне. Величественные кантаты И. С. Баха, оратории Г. Ф. Генделя рождают в восприятии слушателей многочисленные ассоциативные связи с картинами великих живописцев того времени, запечатлевших на своих полотнах эпизоды жизни и страданий Христа, многочисленные мифологические сюжеты и отдельные страницы истории. В этой связи, следует сказать о том, что в современных телевизионных научно-популярных передачах, посвящённых живописи, часто недостаточно уделяется внимание музыкальной составляющей.

Это, как правило, ведёт к снижению общего эстетического впечатления от подобного рода программ. Музыка, которая фоном озвучивает, сопровождает представляемые полотна часто не соотнесена с картинами во времени, т. е. исторически. Так, полотна Джотто «озвучиваются» иногда современной электронной музыкой, а картины Леонардо – музыкой Моцарта, хотя мы все прекрасно знаем, что Леонардо умирает в начале XVI века, а искусство Моцарта – это детище совершенно другой эпохи. Как представляется, на смену бездумному, часто неосознанному выбору музыки для «озвучивания» живописных полотен должен прийти новый, более осознанный взгляд на этот вопрос, направленный на приведение во временное соответствие картины представленной взору зрителей и музыки, звучащей фоном. Тогда живописное полотно действительно прозвучит, а восприятие музыки обогатится ещё и неповторимым визуальным образным планом. Музыка будет увиденной в соответствии со своей эпохой и временем. Поэтому, в концертах «Музыка и живопись» акцент сделан, прежде всего, на том, чтобы картины и музыка представляли одно время, одну эпоху, была показана культура определённого времени через его живопись и музыку.

Обратим внимание также на тот факт, что многие понятия и термины музыкальной теории и науки о цвете пересекаются. Например, термин «хроматизм» (от греч. χρωματισμός – окрашивание) в живописи всегда был связан с богатством и яркостью красок. Он и в музыке имеет тот же смысл. Темные и светлые тона цветового круга могут быть уподоблены в сознании музыканта мажорному и минорному ладам и таких примеров можно найти и привести множество.

Теперь кратко представим картину эпохи классицизма, обратившись к мировоззренческим, философским взглядам царящим в это время. Как известно, философы XVIII века были рационалистами, они считали, что именно разум есть высший источник познания (Дидро, Вольтер, Лессинг, Марли и др.). Отсюда и их основная идейная установка – «просветительство». Важно подчеркнуть, что в эпоху классицизма в трудах мыслителей все искусства выстраивались в некую иерархическую лестницу, где низший вид – архитектура, так как она является наполовину прикладным искусством, на второй ступени стояла скульптура, затем шли живопись и музыка и, нако-

нец, высшим искусством считалось искусство поэзии. В подтверждение сказанного целесообразно привести мысль одного из ярких представителей классицизма в музыке, К. В. Глюка, утверждавшего, что именно поэзия даёт музыке содержание, а *музыка – это только «краски, которыми раскрашивают рисунок*; линии этого рисунка, образ, содержание рисунка даются поэтом, сценаристом, драматургом» [6, с. 89].

В эпоху классицизма, на первый взгляд, связь между музыкой и живописью несколько ослабевает. Кажется, что в этот период развития культуры каждый вид искусства занимается своими собственными заботами, связанными с выработкой «идеальных» форм и канонов красоты. Но эта связь, как видим, существует на уровне самого мироощущения художников. Среди наиболее значительных имён необходимо назвать Н. Пуссена, К. Лоррена, Ж. Давида, К. Брюллова, Ж. Шардена, Ж. Энгра, А. Каналетто, Д. Левицкого, К. Глюка, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена.

Когда же зародилось это новое мироощущение и новый художественный стиль под названием классицизм? В живописи классицизм зародился в XVII веке во Франции. Его основоположником принято считать Никола Пуссена (1594–1665). Этот живописец работал большую часть своей жизни в Италии. Италия, в то время был столицей живописи, самым желанным местом для живописца. Туда съезжались молодые художники из разных стран, ищущие возможность научиться писать. Важную роль играла академия живописи, где юным художникам доносили, можно сказать, главную мысль – мастерства может достигнуть лишь тот, кто лучшим образом научиться копировать, подражать мастерам прошлого. Только через подражание можно достичь настоящего мастерства.

Эталоном красоты, непревзойдённым художественным образцом для живописцев продолжает оставаться искусство древней Греции. Здесь мы видим чёткую линию преемственности с предшествующей классицизму эпохой, Возрождением. Собственно, идеал достигнутый греками человечество не превзошло до сих пор.

Техника копирования, подражания, становится господствующей не только для живописцев, но имеет большое значение и для профессиональных композиторов. Именно в этот период окончательно

сформировалась сонатная форма, основанная на развитии и противопоставлении двух контрастных тем, определился классический облик сонаты и симфонии. Композиторы стремятся чётко придерживаться традиций жанра, построения формы и образных и темповых характеристик в своих сочинениях, несмотря на индивидуальные стилистические проявления. Общие черты, характерные для стиля эпохи в целом мы всегда найдём в сочинениях каждого из представителей музыкального классицизма. Художники и композиторы создавали произведения, придерживаясь определённых эстетических правил и законов. Сам Н. Пуссен говорил о себе: «Моя натура влечёт искать и любить вещи, прекрасно организованные, избегая беспорядочности, которая мне так же противна, как мрак свету». Тот же подход мы видим и в композиторском творчестве (см. подробнее [4]).

Идеи классицизма нашли своё выражение в философии Р. Декарта. Как известно, до Декарта искусство было теснейшими узами брака связано с религией, он же, «разлучил» искусство и религию и связал его новыми «узами брака» с самой природой. Конечно, религиозное мироощущение и мировоззрение никуда не исчезло, просто обрело новую форму. Теперь, сама природа обожествлялась и наделялась божественным смыслом (см. подробнее [7]). Это обстоятельство находит подтверждение и в творчестве Л. Бетховена – одного из ярчайших представителей эпохи классицизма в музыке. Обратим внимание на один интересный факт из жизни Бетховена: ученик композитора, Мошелес, сделав фортепианное переложение оперы «Фиделио», на последней странице написал: «Закончено с помощью Божьей». Когда Бетховен прочитал, то мгновенно вычеркнул эти слова и написал: «О человек, помоги себе сам!» Эти слова как нельзя лучше характеризуют новую эпоху и время. В эпоху классицизма личность человека, его разум и вера в собственные силы выходят на первый план. Эстетической программой классицизма становится подчинение чувств разуму, логике, в искусстве начинается процесс выработки идеальных законов красоты формы, художники ищут чувство меры во всём. И. В. Гёте хорошо сказал об этом:

*«Бывает так со всяким начинаньем,  
Коль не обуздан ум твой, будет тщетно  
Стремление к высотам совершенства.  
Их достигаешь сил всех сочетаньем,  
Лишь в чувстве меры мастерство приметно  
И разум лишь природе даст главенство».*

Когда же зародился классицизм в музыке? В отличие от живописи, где мы наблюдаем чёткую приемственность традиции предшествующей эпохе, сохранение выработанных греческим искусством идеалов красоты и пропорций, в музыке напротив, видим, что композиторы стремятся к кардинальному обновлению музыкального языка, на чём акцентирует внимание выдающийся немецкий музыковед Э. Курт. Если в живописи художники продолжают работать по образцу копируя во многом технику мастеров Возрождения, то в музыке после смерти И. С. Баха видим совершенно другой процесс. По мысли Э. Курта, после смерти И. С. Баха произошёл «крупнейший стилевой переворот в музыке, причём в небывало короткие сроки, едва охватывающие одно поколение» (цит. по [5, 64]). Первые произведения Й. Гайдна – это уже образцы совершенно нового стиля.

Далее, подробнее остановимся на картине Ж. Давида «Клятва Горациев» и затем, попробуем увидеть отдельные точки соприкосновения с логикой музыкального мышления. Согласно данным энциклопедии, «в основе картины лежит рассказ римского историка Тита Ливия, в котором трое братьев из рода Горациев были выбраны, чтобы сразиться с тремя лучшими воинами враждебного Риму города Альба-Лонга... В этой картине художник противопоставляет идеалы патриотизма, гражданственности и самопожертвования во имя родины мужчинам страданиям и сентиментальной слабости женщин» [9]. Два контрастных образно-эмоциональных плана на полотне – группа мужественных воинов и группа скорбящих женщин – подобны двум ключевым темам сонатной формы, её главной и побочной партиям. Тональный и образный контраст между ними составляет суть самой формы и сонатного мышления композиторов эпохи классицизма.

Ещё одно живописное полотно рождает множество диалогических переключек с музыкой – это «Танец под музыку Времени»

Н. Пуссена (1638–1640). В энциклопедии картина получила следующее описание: «Перед нами – аллегория человеческой жизни. Четыре танцующих фигуры олицетворяют четыре стадии земного пути человека. Но напрасно мы ждём увидеть перед собою детство-юность-зрелость-старость. Такое распределение ролей было бы более традиционным, привычным, но Н. Пуссен идет иным путем. Он начинает «линию жизни» Бедностью (босоногий юноша), юноша держит за руку Труд, а труд держит за руку Богатство, которое ведёт к Наслаждению. Слева помещена статуя двуликого бога Януса, смотрящего одновременно и в прошлое, и в будущее. У постамента сидит младенец, забавляющийся пусканием мыльных пузырей (символ быстротечности жизни). Справа – крылатый Хронос. У ног Хроноса расположился другой младенец. Он держит в руках песочные часы, отсчитывающие мгновения человеческой жизни. Возможно, изображая время, художник говорит нам о его быстротечности. Под звуки музыки времени, Хроноса, бедность, труд, богатство и наслаждение исполняют свой танец» [10].

Изображая танец, как тайный язык души, Пуссен передаёт состояние внутренней свободы и гармонии, ощущение счастья. Сам факт изображения *человека танцующего* и чувствующего свою силу, ритм жизни и времени, рождает в восприятии слушателей музыкальные ассоциации. Прежде всего, четверо танцующих могут быть уподоблены четырём частям симфонического цикла, но вместе с тем, их фигуры как будто исполняют грациозный менуэт, а как известно, третья часть классической симфонии – танцевальная, менуэт.

Ещё одна картина содержит богатый материал для выявления диалогических связей с музыкой. Это знаменитый «Пейзаж с Полифемом» Н. Пуссена. Из известного мифа о Полифеме, художник запечатлел момент, «когда Полифем заиграл на своей стогласой свирели и она, издававшая до сих пор лишь дикие, пугающие звуки, запела пленительную песнь любви. Как завороченные стоят скалы, застыли деревья и облака, вся природа успокоилась, в ней воцарились мир, гармония и порядок». [10].

Действительно, на этой картине Н. Пуссена природа – это некое одушевленное существо. Фигура Полифема удалена вглубь полотна, повернута к нам спиной, а фигуры людей очень малы, что подчёркива-

ет величие окружающей природы. Она фактически является главным действующим персонажем полотна. Благодаря умиротворяющему господству синего и зеленого цветов, а также равномерному распределению контрастов светлых и темных тонов ощущается состояние спокойствия и умиротворения. Игра Полифема на стогласой свирели, может быть уподоблена звучанию флейты и воссоздаёт в памяти слушателей ассоциации с образом чарующей *волишебной флейты* так хорошо знакомой нам благодаря последней опере В. А. Моцарта. Через звуки флейты в опере Моцарта также как и на картине Пуссена преобразуется мир, наполняясь гармонией и порядком, возвышенным строем чувств. На концерте в зале филармонии, картина была представлена одновременно с концертом В. Моцарта для флейты и фортепиано G-dur.

Далее затронем творчество ещё одного яркого живописца эпохи классицизма – Клода Лоррена. Как известно, отдельные пейзажные полотна появились в искусстве итальянских мастеров в XVI–XVII вв., но у Лоррена пейзаж превращается в самостоятельный жанр. Художник черпает вдохновение в реальной природе, на его полотнах она предстаёт в некоем обобщённом образе, соответствующем нормам классицизма. «В пейзажах Лоррена много света, воздуха, картины полны простоты и безмятежного покоя. Их особая привлекательность – в ощущении влекущего к себе пространства, в том, что от затенённого переднего плана центр картины словно распахивается в глубину, в прозрачную даль... На картине Лоррена «Морская гавань при восходе солнца» (1674 г.) господствует свободное пространство моря. Идущий из глубины утренний свет проникает повсюду, даже в затенённые части. Фигуры людей, разгружающих судно, образуют на переднем плане строгие чёткие силуэты. Величию природы вторит красота античной триумфальной арки божественно стройных пропорций» [11]. И. В. Гёте писал, что в картинах Лоррена нет и следа повседневной реальности, но есть лишь высшая правда. Все солнечные, ликующие пейзажи, картины рассвета в тихой гавани, яркого солнечного дня в густом лесу, безбрежная гладь моря в морских пейзажах находит своё воплощение в музыке. В медленных частях симфоний и квартетов Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена мы видим полное слияние человека с природой.



Картины природы находят воплощение в медленной и лирической второй части симфонии, соответствующей состоянию спокойного созерцания. Её образное содержание в согласии с традицией, всегда связано с зарисовками картин природы. Это сфера глубоких и светлых философских размышлений, близких по настроению пейзажам К. Лоррена. В восприятии слушателя, пришедшего на концерт, возникает своеобразный и богатый образный ассоциативный ряд: пейзаж начинает звучать, а музыка обретает зримые очертания, наполняется конкретным образным содержанием. Так, например, дивертисмент В. А. Моцарта для струнного квартета D-dur прозвучал одновременно с показом нескольких полотен К. Лоррена – «Морская гавань при восходе солнца», «Прибытие царицы Савской», «Прибытие Клеопатры в Тарсу» и др.

Необходимо отметить, что *вариации одного сюжетного мотива*, стремление Лоррена изобразить одну и ту же гавань, морской порт в утреннее, дневное или вечернее время *подобно вариационному принципу мышления в композиторском творчестве*, когда усилия направлены на богатое раскрытие возможностей избранной темы.

В истории развития живописи и музыки эпохи классицизма мы видим двух мастеров, творческие почерки которых очень близки друг другу – это Л. Бетховен и Ж. Давид. Картина Жака Луи Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар» во многом созвучна искусству Л. Бетховена. К тому же, Бонапарт, до того как объявил себя императором являлся общим кумиром и для живописца и для музыканта. Художник Ж. Давид был пылким сторонником Наполеона с их первой встречи, а после провозглашения Империи (1804 г.) стал официальным придворным живописцем.

Образ коня вставшего на дыбы на картине «Наполеон на перевале Сен-Бернар» является символом олицетворяющим вселенскую энергию жизни. В библейских текстах, как известно, конь часто является символом разума, а всадник сидящий на нём выступает символом мудрости, направляющим разум. Конь – это также и воплощение гордости, силы, неудержимости желаний и стремления к власти, возможности управлять своей судьбой. Импульсивность, драматичность и порывистость с колоссальной верой в собственные силы, воплощённая на картине Давида, свойственна и музыке Л. Бетховена.

Его симфонии, фортепианные концерты, многочисленные камерно-инструментальные сочинения, среди которых следует назвать квартеты, квинтеты, трио являются мощным выражением времени. На концерте в зале филармонии соната для скрипки и фортепиано № 1 D-dur Л. Бетховена прозвучала одновременно с показом картин Ж. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар», «Коронация Наполеона», «Смерть Марата» и др.

Как отмечалось ранее, для живописцев и музыкантов было важно овладеть техникой копирования. Лёгкость и изящность стиля камерной музыки В. Моцарта и Д. Бортнянского, их стилистическая близость, безусловно, отдалённо напоминает технику «копирования» господствующую у живописцев и выступает важным этапом на пути становления мастерства. Стилль музыки Д. Бортнянского по своему духу близок музыке В. Моцарта. И это не случайно, во время своей стажировки в Италии, Дмитрий Бортнянский брал уроки в Болонье у падре Мартини – учителя Моцарта. Красота и логическая стройность музыки Д. Бортнянского подобна во многом логической стройности моцартовских композиций. Прежде всего, это проявилось в чётком строении формы произведений, выразительной мелодике и ясной гармонии, общем радостном и светлом тоне сочинений. Эта тема, безусловно, может быть предметом отдельного исследования.

В заключении хочется ещё раз отметить важность цикла тематических концертов «Музыка и живопись», проходящих в концертном зале Харьковской областной филармонии, так как культурный кругозор современных слушателей должен быть широк и богат, всё время дополняться новыми ракурсами и содержательными программами.

Музыка и живопись – это два «титана» мировой культуры, поэтому тема диалога между ними плодотворна и, практически, неисчерпаема. Цикл концертов «Музыка и живопись» продолжается, рождая новые интересные сюжетные и смысловые диалогические переключки между различными видами искусства. И, безусловно, подобных культурных проектов, концертных циклов может быть и должно быть больше. Укажем, например, на такую перспективную тему как «Музыка и литература». Она также таит в себе бесценные смысловые сокровища и безграничные возможности и варианты конкретного

воплощения. На этом пути могут возникнуть самые разнообразнейшие тематические решения: «А. Блок и музыка», «Л. Н. Толстой и музыка», «М. Ю. Лермонтов и музыка» и т. д. Главное, безусловно, чтобы классическая музыка продолжала звучать и оставаться важнейшей духовной потребностью современного человека. И нам, в свою очередь, не приходилось задаваться вопросом, как Н. В. Гоголю, в его знаменитой статье «Скульптура, живопись и музыка», написанной в 1831 году, где он пишет: «Если и музыка нас оставит, что тогда будет с нашим миром?». Ему, прочитав этот вопрос «сквозь время» отвечает А. Блок: «Нет, музыка нас не покинет», ибо «всё кончается, только музыка не умирает» [цит. по 3, с. 6].

Культурный облик страны формирует каждый живущий в ней, и есть все основания верить, что именно через филармонические концерты подобного рода, удастся повлиять на сложившуюся ситуацию в музыкальной культурной жизни Украины и воспитать новое поколение слушателей, обладающих глубоким и чутким восприятием произведений искусства.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2, кн. 1. 1783–1787 / Герман. Аберт ; [пер. с нем. и коммент. К. К. Саквы]. — М. : Музыка, 1989. — 496 с., нот.*
2. *Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — 2-е изд. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.*
3. *Блок и музыка. Хроника. Нотография. Библиография ; [составители Т. Хопрова и М. Дунаевский]. — Л. : Советский композитор, 1980. — 224 с.*
4. *Келдыш Ю. Классицизм / Ю. Келдыш // Муз. энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1976. — Т. 2. — Стб. 896–898.*
5. *Розеншильд К. История зарубежной музыки : учебник. Вып. 1. До середины XVIII века / К. Розеншильд ; Моск. гос. ин-т им. Гнесиных, Каф. истории музыки. — М. : Музыка, 1969. — 536 с.*
6. *Соллертинский И. И. Симфонии Брамса // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский ; вступ. статья Д. Д. Шостаковича ; ред.-сост. М. Друскин. — 2-е изд. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 276–299.*
7. *Философский словарь [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/fil\\_dict/index.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/index.php). — рус. — Загл. с титул. экрана.*

8. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/Перспектива>. — рус. — Загл. с титул. экрана.

9. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://ru.wikipedia.org/wiki/Клятва\\_Горациев](http://ru.wikipedia.org/wiki/Клятва_Горациев). — рус. — Загл. с титул. экрана.

10. Энциклопедия искусства [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.artprojekt.ru/gallery/poussin/Pou01.html>. — рус. — Загл. с титул. экрана.

11. [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://www.art-catalog.ru/article.php?id\\_article=564](http://www.art-catalog.ru/article.php?id_article=564). — рус. — Загл. с титул. экрана.

**Янко Ю. Музыка и живопись эпохи классицизма: культурный диалог между различными видами искусства в концертном зале Харьковской филармонии.** В статье акцентируется внимание на культурном диалоге между музыкой и живописью эпохи классицизма. Показаны примеры, наглядно иллюстрирующие связь между этими видами искусства. Подчёркнута важность цикла тематических концертов «Музыка и живопись» проходящих в зале харьковской областной филармонии для современных слушателей классической музыки.

**Ключевые слова:** искусство, музыка, живопись, культурный диалог, филармония.

**Янко Ю. Музыка і живопис епохи класицизму: культурний діалог між різними видами мистецтва в концертному залі Харківської філармонії.** У статті акцентується увага на культурному діалозі між музикою і живописом епохи класицизму. Показані приклади, що наглядно ілюструють зв'язок між цими видами мистецтва. Підкреслена важливість циклу тематичних концертів «Музика і живопис» що проходять в залі харківської обласної філармонії для сучасних слухачів класичної музики.

**Ключові слова:** мистецтво, музыка, живопис, культурний діалог, філармонія.

**Yanko Yu. Music and art of the Classical period: cultural dialogue between different art forms in the concert hall of the Kharkov Philharmonic.** The article focuses on the cultural dialogue between music and painting of the Classical period. The examples clearly illustrate the relationship between these arts. Stressed on the importance of a series of thematic concerts «Music and paint-

ing» that held in the concert hall of the Kharkiv Regional Philharmonic for modern listener of classical music.

**Key words:** art, music, painting, cultural dialogue, the Philharmonic.

УДК 724 : 373.67 (470)

*Таисия Мадышева*

## **ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

Известно, что национальная вокальная школа как исторически сложившееся направление оформляется тогда, когда возникает национальная композиторская школа, выдвигающая перед исполнителями определенные художественно-исполнительские требования. В ней находят отражение исполнительские традиции, менталитет, особенности языка, темперамента, характера и др. Поэтому так актуально изучение особенностей исполнительского стиля русской вокальной школы как одной из самых самобытных вокальных школ.

Цель работы – изучение особенностей русской вокальной школы, в особенности, ее психологической составляющей как определяющего фактора русского исполнительского искусства, что необходимо как для научного познания, так и для рождения исполнительской интерпретации, что и обуславливает актуальность темы данного исследования.

Русская вокальная школа – важнейшая часть всей русской культуры – является также достижением мирового музыкального искусства. Роль А. Г. Рубинштейна и Н. Г. Рубинштейна в становлении и развитии русской музыкально-исполнительской школы поистине неопределима. С их именами связано зарождение профессионального вокально-музыкального образования в России: создание Петербургской и Московской консерваторий. Естественно, что на формирование русской вокальной школы оказывало влияние зарубежное вокальное искусство. Однако она претерпевала изменения, преломляясь согласно национальному своеобразию, насыщалась национальными чертами, обретала новую художественную ценность. Создавая и со-