



ТЭОРЫЯ І ГІСТОРЫЯ МАСТАЦТВА

В.П.ПРАКАПЦОВА

КАМПАРАТЫВІЗМ У МАСТАЦТВЕ: ДЫЯЛОГ КОЛЕРУ І ГУКУ

Праблема дыялагічнасці колеру і гуку, іх узаемасувязі і экспрэсіўнага суіснавання з'яўлялася лейтматывам творчай думкі шматлікіх пакаленняў вучоных. Разрозненыя веды, заснаваныя на вопыце народных традыцый, міфалагічнай сімволіцы, мастацкай практыцы ў аддалення і больш набліжання да нас гістарычных эпохі, удасканалваліся, гарманізаваліся, канструяваліся ў пэўныя сістэмы. Веды ў галіне колера- і гуказнаўства мадуляваліся, набывалі новыя ракурсы актуалізацыі, вызначыўшы пры гэтым лейтматыў мастацтвазнаўчай думкі нашага часу.

У рэальнасці колер і гук існуюць і ўспрымаюцца чалавекам незалежна адзін ад аднаго, паасобку. Яны нібыта ніколі не перакрываюцца, не сутыкаюцца і не падпарадкоўваюцца адзін аднаму.

Параўноўваючы колер і гук, можна заўважыць, што колеравая і гукавая аналогіі (характарыстыкі) па сваёй разнастайнасці ў свеце, што нас акружае, надта розныя. Калі колеравая гама прыроды дае дастаткова шырокі спектр візуальных адчуванняў, якія адлюстроўваюць плаўнае, храматычнае гучанне адценняў (вясёлка, паўночнае ззянне), дык гукавая палітра абмежаваная, пункцірная, не такая храматычная, не так танальна ўзаемазвязаная (спевы птушак, крыкі, свіст, роў жывёл, звон металу), што не дае паслядоўных і дакладных аўдыядчуванняў. Але самае істотнае адрозненне заключаецца ў тым, што колеравая гама ўспрымаецца адначасова, візуальна ахопліваецца ў адным акце бачання. Гукавая ж гама ўспрымаецца паслядоўна і патрабуе аўдыяльнага працэсу. Таму гукавая “праекцыя” на колер (ці наадварот) абстрактная, але спалучальная праз пачуццёвыя асацыяцыі.

Для дасягнення глісандзіруючага храматызму ў колеравай і гукавой гамах спатрэбіліся гістарычны час, здзяйсненне мэтанакараваных тэхнічных знаходак і адкрыццяў: у музыцы – мадыфікацыя народных і стварэнне новых, больш дасканалых музычных інструментаў; у выяўленчым мастацтве – вынаходніцтва новых па якасці (алейныя, акварэльныя, гуашавыя) і колеравых магчымасцей фарбаў.

Існуюць паняцці музычны гук і немужычны гук, мастацкі колер і апертурны (прыродны, адкрыты, які ўспрымаецца ў прасторы па-за якой-небудзь прадметнай суаднесенасцю) колер. І ў гэтым размежаванні назіраюцца падабенства іх характарыстык, іх біфункцыянальнасць, дуалістычнасць, імкненне да дыялагічнасці.

Для выяўлення дыялагічных магчымасцей колеру і гуку, пошукаў пунктаў іх судакранання мы звернемся да мастацтва, дзе колер і гук выступаюць асноўнымі сродкамі выразнасці: у выяўленчым (нароўні з малюнкам і пластыкай) і музычным (нароўні з рытмам).

У гісторыі мастацтваў ёсць шэраг прыкладаў, калі мастакі пры жаданні ахарактарызаваць колер звярталіся да музычнай тэрміналогіі і тым самым выяўлялі ўзровень псіхалагічнага ўздзеяння сінтэзу колеру і гуку. Чарговы “ўсплеск” цікавасці да сінтэзу мастацтваў назіраўся на мяжы XIX–XX стст. Мастак В.Кандзінскі гаварыў, што “шэрае бязгучна і нерухома” [8, с. 149]. Жоўты колер яму ўяўляўся як узняты да вялікай вышыні гук фанфар [8, с. 196]. З колерам В.Кандзінскі таксама параўноўваў музычныя інструменты: “Блакітны колер, калі ўявіць яго музычна, падобны на флейту, сіні – на вяланчэль і, робячыся усё цямней, на цудоўныя гукі кантрабаса; у блакітнай святочнай форме гучання сіні можна параўнаць з нізкімі нотамаі аргана” [4, с.227]. Кампазітары імкнуліся да гукавога ўспрымання колеравага відэарада. Р.Штраус гаварыў: “Аднойчы прыйдзе дзень, калі кампазітар зможа такім чынам расстаўляць на сваім сталевым серабро, што слухач ужо зможа нават адрозніць нажы ад відэльцаў”. Італьянскі кампазітар Атарына Рэспігі ў творы “Пініі Рыма” дае фонаграфічны запіс певаў салаўя [6, с. 197]. У мастакоў з'явілася патрэбнасць “пачуць вачыма”, а ў кампазітараў – “убачыць вушамі”, што значна

пашырала іх мастацкае творчае пачуццё і абумоўлівала патрэбу класіфікацыі пэўных “гукаколеравых” тэорыяў.

У ракурсе праблемнага поля нашага артыкула цікава разгледзець выяўленне суаднесенасці асноўных колераў і гукаў. Некаторыя вучоныя асноўнымі лічылі тры колеры: белы, чырвоны, чорны (Арыстоцель), чырвоны, сіні, жоўты (колеравы круг І.Гётэ, колеравы шар Піліпа Отта Рунге, гіпотэза М.Ламаносава), чырвоны, сіні, зялёны (Г.Гельмгольц). І.Ньютан карэнна змяніў аснову класіфікацыі колераў і прапанаваў сем “простых” спектральных колераў [7, с.10, 113]. Яго тэорыя колерамузыкі, заснаваная на сістэме сяміступеннага колеравага кола (жоўты, зялёны, блакітны, сіні, фіялетава, чырвоны, аранжавы), вымушае да параўнання з сістэмай сямі асноўных музычных гукаў (*до, рэ, мі, фа, соль, ля, сі*), але тым не менш не дазваляе правесці непасрэдную гукаколеравую аналогію. Гэтая праблема – прамога і дакладнага супастаўлення колеру і гуку – да нашага часу застаецца нявырашанай: гукаколеравы ўспрымання навакольнага свету даволі суб’ектыўнае і наўрад ці зможы калі-небудзь падпарадкавацца аб’ектывізацыі.

Спробы рэалізаваць тэорыю І.Ньютана на практыцы былі зафіксаваны ў гісторыі мастацтваў. Была распрацавана эксперыментальная тэхніка, якая дазволіла папоўніць недахоп фактаў з практыкі здзяйснення ньютанаўскай ідэі. Абат Луі Бертран Кастэль у пачатку XVIII ст. стварыў “колеравы арган”, які складаўся з мноства шклянак, напоўненых каляровымі растворамі адпаведна пэўнай сістэме, а ззаду шклянкі падсвечваліся свечкамі. Клапаны, якія пакрывалі рознакаляровыя шклянкі, звязваліся з гукавой клавіятурай. Пры націску на клавішы адкрываліся заслонкі шклянак і гучала колеравая музыка [7, с.107]. Дарэчы, цікава адзначыць, што Кастэль, заўважыўшы “кароткае жыццё” музычнага твора, які гучыць “толькі тут” і “толькі зараз”, задумаў пісаць колерамузыку як жывапіс – на сценах спецыяльнага музычнага пакоя, дзе, як на габеленах, сатканых з лямпачак, будуць загарацца санаты і пасакалі, менюэты і сарабанды, якія спалучаліся б з гучаннем ігры на колеравым клавесіне [2, с.100].

І.Гётэ, працягваючы логіку колеравага круга І.Ньютана, пераасэнсаваў яго праз “парнасць колераў” (сіні і жоўты, жоўты і пурпур, сіні і пурпур, жоўта-чырвоны і сіне-чырвоны), такім чынам застаючыся ў межах “сваіх” асноўных колераў: чырвоны, сіні, жоўты. І.Гётэ назваў гэтыя пары характэрнымі, гарманічнымі ці бесхарактэрнымі [7, с.119]. І зноў мы не можам не выказаць гіпатэтычную аналогію: колеравыя пары І.Гётэ ўступаюць у дыялагічныя сувязі з музычнымі інтэрваламі – характэрнымі і гарманічнымі. І тут жа можна заўважыць, што гукавыя і каляровыя пары маюць так званую “абарачальнасць”. Акрамя таго, І.Гётэ карыстаецца музыказнаўчымі тэрмінамі “мажор” і “мінор”, якія, па яго словах, адпаведна характарызуюць мастацкі твор “моцнага эфекту” і “пяшчотнага эфекту”. Такое каларыстычнае адзінства ён называе сапраўдным тонам, што ў музыцы мы маглі б назваць ладавым адзінствам.

Спроба “сістэматызаваць” колеры ў іх гарманічным спалучэнні была зроблена ў 1865 г. Рудольфам Адамсам, які прапанаваў “храматаакардыён” (“колеравы акардыён”). Ён уяўляў сабой колеравы круг з 24 ступенямі. На гэты круг накладваліся шаблоны – кругі з паперы, на якіх былі выразаны акенцы ў пэўным парадку, яны маглі праварочвацца, і тым самым падбіраліся гарманічныя спалучэнні колераў, ці, па словах аўтара, “сіметрычныя акорды”, якія давалі “музычнае гучанне” [7, с.145].

Можа ўзнікнуць пытанне, што давала такое тэарэтычнае асэнсаванне практычнай дзейнасці мастака ці кампазітара. З аднаго боку, яно пашырала, узбагачала яго мысленне, з другога – дапамагала знайсці тую гарманічнасць гучання колеравай ці гукавой палітры, якая была неабходна пры сачыненні пэўнага твора. Напрыклад, беларускі кампазітар Я.Паплаўскі расказваў нам, што, будуючы гармонію акорда, ён адразу (паралельна) уяўляе музычнае гучанне ў колеры. Такое колеравае бачанне музычнага гучання нібыта выявае гарманічнасць ці дысгарманічнасць пэўнага акорда або фрагмента музычнага твора. Яўген Уладзіміравіч у гутарцы з намі назваў яго асабістыя колерагукавыя дыялагічныя сувязі: гук *до* ён бачыць у белым колеры, *рэ* – у сінім, *мі-бемоль* – у бардо, *мі* – у чырвоным, *фа-дыз* – у чорным, *соль* – у салатавым, *соль-дыз* – у цёмна-зялёным, *ля* – колер туману, *сі-бемоль* – карычневы. Такі колеравы слых, такая гармонія фарбаў абумоўліваюць музычную пластыку, вызначаюць ў пэўнай ступені асабістую, аўтарскую гарманічнасць гучання.

Вядома, адзначаныя прыродныя здольнасці ўласцівы далёка не ўсім кампазітарам. Яны працягваюцца пры стварэнні твораў. Магчымасці асобы кампазітара сінкрэтычна ўспрымаць і асэнсоўваць свет абумоўліваюць змест і праграму твораў. Напрыклад, Я.Паплаўскім напісаны твор з жанравым абазначэннем – пластычныя сцэны для гітары, струннага квартэта і ўдарных “Людзі

святла месяца”. У беларускай музыцы вядомы прыклады раскрыцця вобразнага свету колеру сродкамі музычнага гучання: фартэп’янная сюіта Д.Смоўскага “Гульня фарбаў”, цыкл “Фрэскі” Л.Абеліевіча, цыкл Л.Шлег “Кобальт сіні” для голасу, цымбалаў і фартэп’яна, прысвечаны мастаку В.Бялініцкаму-Бірулі, “Пейзажы” для валторны, трамбона і ксілафона А.Залётнева. У сучасных беларускіх кампазітараў назіраецца тэндэнцыя непасрэдных дыялагічных суадносін колеру і гуку, напрыклад Квартэт № 3 У.Кур’яна характарызуецца як “першы айчынны ўзор квартэтнай святламузыкі” [1, с. 11].

Класічным прыкладам колеравага бачання гуку з’яўляецца творчы вопыт А.Скрабіна, які ў сімфанічнай паэме “Праметэй” увёў “светлавую клавіятуру”, а ў партытуры быў выведзены спецыяльны радок “Luce”, які даваў “нотны тэкст” для гэтай клавіятуры, што прыныпова было першым вопытам у су-светнай музычнай практыцы. Колеравая градацыя “светлавога клавіра” адпавядала “бачанню” гуку асабіста А.Скрабіным. Але тут трэба звярнуць увагу на тое, што пэўны колер у складзенай ім табліцы адпавядаў не аднаму гуку, а пэўнай танальнасці: *до мажор* – чырвоны, *соль мажор* – аранжава-ружовы, *рэ мажор* – жоўты, *яскравы*, *ля мажор* – зялёны, *мі мажор* – сіне-бялёсы, *сі-бемоль мажор* – таксама сіне-бялёсы, *фа-дыез мажор* – сіні, *яскравы*, *рэ-бемоль мажор* – фіялетава, *ля-бемоль мажор* – пурпурна-фіялетава, *мі-бемоль мажор* – стальны колер з металічным бляскам, *фа мажор* – чырвоны [3, с.400]. Такое колераганальнае (а не колерагукавое) адчуванне натуральнае, бо музычны гук сам па сабе амаль не мае ўздзеяння на псіхалогію чалавека. Толькі ў мелодыка-гарманічным гучанні музычнага ладу (танальнасці) ствараецца пэўная напружанасць ці расслабленасць уздзеяння гуку на чалавека і ўспрымання яго чалавекам. У адпаведнасці з антычнай тэорыяй музычных ладоў кожны з іх выходзіў у чалавеку пэўныя рысы характару: дарыйскі – ба-дзёрасць, жыццярадаснасць, мужнасць; фрыгійскі – неўраўнаважанасць, вакхалічнасць, іанійскі – мяккасць, пяшчоту, расслабленасць; лідыйскі – сум, плачэўны этас.

Колеравае бачанне гуку як асноўнай тонавызначальнай адзінкі аднайменных мажорна-мінорных ладоў таксама вядома ў гісторыі музыкі. Згодна сістэме М.А.Рымскага-Корсакава, яго гукава-колеравае бачанне было наступным: *до* – белы, *соль* – карычневата-зеленаваты, *рэ* – жоўты, *ля* – ружовы, *мі* – сіні, бліскучы, *фа-дыез* – шэравата-зялёны, *рэ-дыез* – цёмнаваты, *ля-бемоль* – шэра-фіялетава, *мі-бемоль* – цёмна-шэры, сіняваты, *сі-бемоль* – цёмнаваты, *фа* – зялёны.

Гаворачы пра гук і колер, іх дыялагічнасць, трэба адзначыць, што яны ніколі не бываюць ідэальна чыстымі. Чысты гук заўсёды суправаджаюць прыгукі, чысты колер – прымесі. Прыгукі ўзнікаюць і залежаць ад пэўнага музычнага інструмента, выканальніцкай манеры музыканта, ад артыкуляцыі, акустыкі і інш. Колеравыя прымесі даюць матэрыял, на якім пішуцца жывапісны твор, яго фактура, якасць пэндзля, асвятленне і інш. Існуюць таксама такія падобныя паняцці, як “расцяжка” колеру і “пасыл” гуку, што вызначае іх індывідуалізацыю і залежнасць ад манеры, стылю музыканта-выканаўцы ці аўтара-мастака. Агульныя ўмовы залежнасці якасці гуку і колеру ад знешніх фактараў зноў-такі выводзяць іх на кампаратыўную (параўнальную) дыялагічнасць.

У мастацтве, як у жыцці, усё пэўным чынам стасуецца адно з адным. Зразумець тую ці іншую з’яву – значыць не толькі апісаць яе рух і матэрыял, а высветліць яе прызначэнне (мэту). Мэта пошуку колерагукавых аналогій – у пашырэнні (множнасці) іх мадуляцыйных магчымасцей, з аднаго боку, і ў абагульненасці, цэласнасці эмацыянальнага ўспрымання мастацтва, у актуальнай інтэрпрэтацыі яго разгалінаванняў, з другога.

Дыялагічнасць колеру і гуку найбольш непасрэдна і натуральна праяўляецца ў сінтэтычных відах мастацтва – тэатры і кіно. У аснову колерагукавога сугучча закладзена сама спецыфіка гэтых відаў мастацтва – адзінства разнастайнасці выразных сродкаў. З пункту гледжання кантрапунктычнага яднання колеру і гуку ў гэтым выпадку асноваўтваральнай становіцца адзіная колерагукавая прастора.

Праблемай узаемадзеяння гуку і колеру як аўдыёвізуальнай асновы пабудовы мастацкага фільма вельмі ўважліва займаўся С.Эйзенштэйн. Суадносіны колеру і гуку ён вывучаў у шырокім значэнні – музыка (гук) і выяўленчасць (колер). Цікавымі для нас становяцца такія яго супастаўленні: “музычнае вырашэнне пейзажу” і “стварэнне музычнага настрою чыста пейзажнымі сродкамі” [10, с.253,255]; “пейзаж мы ўспрымаем, як музыку, у часе” [10, с.270]. Яго здзіўлялі творы М.Чюрлёніса “ўменнем спалучаць рэальную пейзажную выяўленчасць ландшафту з музычнай і эмацыянальнай інтэрпрэтацыяй яго сродкамі кампазіцыі” [10, с.272]. С.Эйзенштэйн выяўленчы рад каляровага кіно называў “вочнай” музыкай (“музыкай для вачэй”) [10, с.275]. Разам з тым яго цікавіла і пытанне аб тым, на чым грунтуецца магчымасць раўнапраўнага

спалучэння элементаў гукароковай поліфаніі. Па яго словах, “на той жа сінестэтыцы, г.зн. на здольнасці зводзіць разам усе разнастайныя адчуванні, якія пераносяцца з розных галін рознымі органамі пачуццяў” [10, с.336]. Але ён прыйшоў да высновы, што ў такім сінтэтычным мастацтве, як кіно, “гукароковае поліфанія павінна старанна пазбягаць ступені зліцця, дзе да канца, зусім і канчаткова прападаюць усе абрысы складаючых яе рыс” [10, с.423].

Але для ўсіх відаў мастацтваў, як для традыцыйных (музыка, выяўленчае мастацтва), так і для сінтэтычных (тэатр), тэхнагенных (кіно, тэлебачанне, відэа), агульзначным з’яўляецца храматызм як тонкая па ўзаемаадносінах гама колеравых і гукавых паслядоўнасцей. Калі браць за аснову сем асноўных тэмпераваных тонаў музычнай гамы і сем асноўных тонаў (паводле Ньютана) колеравай гамы, дык нібыта мы можам звяртацца да адзінага аналітычнага прынцыпу. Але на самай справе храматычная паслядоўнасць колеравага гучання – лінейная, яна фарміруецца ў бясконцую прамую – ад самых светлых (белых) да самых цёмных (чорных) тонаў. А храматычная гукавая паслядоўнасць – паўтараемая і абумоўленая гучаннем у пэўных рэгістрах і тэмбрах. Менавіта таму адзін з асноўных колеравых тонаў і яго храматыку немагчыма параўноўваць толькі з асноўным музычным тонам і яго храматычным акружэннем, абавязкова трэба ўлічваць пры гэтым рэгістр і тэмбр гучання. Напрыклад, гук *рэ*, які і А.Скрабін, і М.Рымскі-Корсакоў успрымаюць у жоўтым колеры, яшчэ патрэбна характарызаваць і з пункту гледжання гучання на пэўным музычным інструменце (чалавечы голас, скрыпка, труба, раяль ці іншы інструмент), і з пункту гледжання рэгістравага становішча гучання.

Разважаючы такім чынам, цікава ўзгадаць творчасць Ван Гога, які ў сваіх колеравых пошуках імкнуўся да каларыстычнага храматызму не толькі ў канкрэтным творы, але і ў жывапісных ансамблях – серыях аднайменных карцін. Па яго словах, “шэсць гэтых палотнаў, якія вывешаны разам, створаць вельмі моцны колеравы эффект” [4, с.219]. Серыі садоў, серыі сланечнікаў, серыі аліў, на яго думку, толькі ў экспазіцыйным ансамблі набываюць максімальную каларыстычную каштоўнасць, багатае тэмбравае аркестравае гучанне, ладавае адзінства. У гэтым выпадку храматычны спектр аднаго колеравага тону нібыта “раскладваўся” па особных палотнах адной серыі, што дазваляла паказаць і адчуць багацце і бясконцасць адценняў, танальных магчымасцей пэўнага колеру.

Ван Гог імкнуўся “здзейсніць у гэтай галіне адкрыццё” з дапамогай “таемнай вібрацыі роднасных тонаў” [4, с.224]; па яго назіраннях “жывапіс, які ён зараз, абяцае стаць больш вытанчаным – больш музычным і менш скульптурным” [4, с.224]. Асноўнай каларыстычнай задачай Ван Гог лічыў гарманізацыю колераў спектра, што магло дасягацца ў супрацьпастаўленнях, спалучэннях, змешваннях, вібрацыях, прыгуках. Ён хацеў ствараць работы, якія былі б “поўныя гармоніі, суцэльныя, як музыка” [4, с.227].

Ван Гог выказваў цікавую думку пра тое, што для мастака важны сам працэс працы, за якім можна назіраць, як слухаць ігру музыканта: “Той, хто добра іграе на срыпцы ці на раялі, заўсёды, як мне здаецца, мае патрэбу ў слухачах, у аўдыторыі. Тое ж, магчыма, для жывапісца” [4, с.234].

Узаемаадносіны колеру і гуку ў творчасці розных майстроў асіметрычныя, але яны асэнсавана і свабодна дэкларуюцца. Іх дыялагічнасць разнявольваецца. Груз шматвяковай традыцыі і нязменных правілаў пра дыферэнцаванасць гукавой і колеравай сфер, якія ўваходзяць у наша (слухацкае і глядацкае) усведамленне з дзяцячых гадоў, з цягам часу парушаецца, палягчаецца і вядзе да дыялагічнасці аўдыё- і відэаўспрымання. Майстры-творцы знаходзяць новыя, больш дасканалыя ў сваім яднанні праявы сінтэзу колеру і гуку.

У гэтым выпадку цікава ўзгадаць творчыя знаходкі французскага кампазітара сярэдзіны ХХ ст. Аліўе Месіяна. Прынцып гукаколеравага спалучэння праявіўся ў такіх яго творах, як сімфонія “Турангаліла”, аркестравым творы “Хранахромія”, “Колеры Града нябеснага” і інш. У аснове гучання – санорныя комплексы (“колерамузыка”). Праблема колеравых асацыяцый кампазітар надаваў вялікае значэнне: “Калі я слухаю ці чытаю партытуру ўнутраным слыхам, я адчуваю канкрэтныя колеры, якія кружацца, рухаюцца, перамешваюцца таксама, як і гукі, якія таксама кружацца, рухаюцца, перамешваюцца – і ўсё гэта ў адначаснасці” [5, с.238]. У адпаведнасці з так званымі “санорнымі комплексамі” ў колеры А.Месіяна бачыў не асобны гук, а акорды і нават цэлыя тэмбрава-гарманічныя палі, што прапісвалася аўтарам у партытуры ў выглядзе рэмарак над тэмамі: гучанне драўляных духавых інструментаў ён бачыў у чырвоным, ліловым і пурпурна-фіялетавым колерах, скрыпак – у шэрым і залатым, чырвоным і аранжавым, фартэпіяна – у сінім, светла-зялёным і сярэбраным колерах. Колер ён нават разумеў як рытмічную адзінку (васьмушка ці трыццаць другая нота – гэта розныя колеравыя палі). Такое рытмаколеравае адчуванне,

імкненне цэласна ахапіць час і прастору найбольш выразна праявіліся пры сачыненні твора “Хранахромія” (hronos – час, chroma – колер). Каларыстычная раскоша гучання твораў А.Месіяна суправаджаецца яго каментарыямі, прапісанымі ў нотным тэксце: светла, ясна, у дабрагучным воблаку святла, з бляскам, радужныя кроплі вады, чырвоны дыск сонца даганяе сваё адлюстраванне і апускаецца ў ваду і г.д. [5, с.297].

Разважаючы пра гукаколеравую дыялагічнасць, мы разглядалі гукавыя магчымасці і колеравае ўспрыманне акустычных музычных інструментаў. Але XX ст. прынесла вялікую варыятыўнасць тэхнагенных мадыфікацый музычных інструментаў, што выявілася ў распаўсюджанні ў сярэдзіне века пэўных электраінструментаў (напрыклад, знакаміты тэрмавокс), а ў апошняй трэці – камп’ютэрных тэхналогій, якія пашырылі магчымасці гукаўтварэння і далі магчымасць тэхнагеннага (аўтаматычнага) спалучэння гуку і колеру. Так, у 1960–70-я гады былі вельмі распаўсюджаны аўтаматычныя святломузычныя ўстаноўкі прыкладнога прызначэння, якія выконвалі дэкаратыўна-афарміцельскую функцыю (святломузычныя ўстаноўкі для афармлення інтэр’ераў, святломузычныя “танцуючыя” фантаны і г.д.). Было створана канструктарскае бюро “Праметэй” пры Казанскім авіяцыйным інстытуце, у якім рыхтаваліся названыя праграмы, а таксама святлоканцэрты, афармляліся канцэртныя залы святломузыкі. На мяжы XX і XXI стст. распаўсюджанне атрымалі спецыяльныя камп’ютэрныя праграмы, якія абумоўліваюць аўтаматычнае следаванне колеравага спектра за гукавой гамай, што дае магчымасць адначаснага колерамузычнага гучання.

Да гэтага ж можна ўгадаць самае ўражвальнае відовішча канца XX ст. – гукаколеравую феерыю Жан-Мішэля Жара, дзе спалучыліся сучасныя тэхнагенныя магчымасці і эмацыянальныя пачуцці чалавека.

І ўсё ж такі, звяртаючыся да праблемы дыялагічнасці колеру і гуку, мы задаемца пытаннем: ці сапраўды ў творчым чалавеку закладзены здольнасці адчуваць колер і гук як непарыўны сінтэз успрымання і адчування мастацтва, як імкненне да атрымання канцэнтраванай эмацыянальнай інфармацыі і перадачы яе чалавецтву? Метафарычныя або рэальныя спробы пэўных мастакоў і кампазітараў пачуць, убачыць, адчуць колерагукавыя спалучэнні?

Даследчыкі і практыкі па-рознаму адказваюць на гэтае пытанне. Нам падаецца цікавым у разглядаемым плане прыклад з жыцця фенаменальнага па сваіх здольнасцях чалавека – Канстанціна Сараджава, маскоўскага майстра перазвону, музыканта геніяльнай адоранасці і неверагоднага слыху, невядомага ў гісторыі музыкі. Пра сына вядомага дырыжора першай паловы XX ст., прафесара Маскоўскай, а затым Ерэванскай кансерваторый К.С.Сараджава вельмі дакладна, паэтычна і з любасцю напісала сястра паэтэсы Марыны Цвятаевай – Анастасія Цвятаева [9]. Канстанцін Сараджаў валодаў унікальным мікрахраматычным слыхавым пачуццём: ён успрымаў 1701 гук у адной актаве, да кожнага асноўнага гуку гамы чуў не па адным дыезе і бемолі, як усе музыканты, а па 121 дыезе і 121 бемолі. Цікава, што яго вуха праецыравала інфармацыю на вока, і ён пэўных блізкіх яму людзей называў пэўным гукам: “Гэта Таня – *мі-бемоль*”. Гледзячы на фотартрэты, нават не ведаючы людзей, ён называў тон гучання партрэтнага чалавека, напрыклад *сі дванаццаць дыезаў*. І пры знаходжанні фота гэтага ж чалавека, але ўжо ў больш сталым узросце ён ніколі не памыляўся, усё роўна гэты чалавек быў *сі дванаццаць дыезаў*. Яшчэ ён бачыў гук у колеры: аднаго са сваіх знаёмых мастакоў ён называў *рэ-дыез мажор* аранжавага колеру.

К.Сараджаў валодаў некалькімі музычнымі інструментамі: фартэпіяна, віяланчэллю, скрыпкай, духавымі. Але больш за ўсё яго вабілі званы – вялікія і малыя, якія мелі свабодныя, шырокія гукавыя рознакаляровыя пералівы, спектральныя нетэмпераваны гук. Клавійныя інструменты, якія маюць дакладны тэмпераваны строй, ён не любіў і, напрыклад, раяль называў “тэмпераванай дурай”. Незвычайны і цікавы той факт, што К.Сараджаў чуў і бачыў гук не толькі ў колеры, але атаясамліваў яго з пэўнай лічбай і мужчынскім ці жаночым родам. Тое, што яго шматбаковае адчуванне гуку не было выпадковым, пацвярджаюць неаднаразовыя (паўторныя) “экспертызы” як блізкіх людзей, так і вучоных-псіхолагаў: ён ніколі не мяняў сваіх адчуванняў і асацыяцый адносна аднаго і таго ж гуку ці танальнасці.

У сваёй кнізе “Музыка-званы” К.Сараджаў пісаў: “У прыродзе не існуе дысанансаў. Дысананс – з’ява, якая адбываецца ад недастатковасці развіцця слыху чалавека, слыхавога апарату. Існуюць мужчынскія і жаночыя тоны. Кожны тон мае свае формы, колер і лічбу. Форма тону празрыстая, нібыта ў шкле. Вылучае праменні адпаведнага колеру, нібыта вясёлкі. І купаецца ў асабістых промнях [...] Прыміце пакуль на веру маё сцвярджанне, яно апраўдае сябе ў тым будучым

чалавецтва, якое абавязкова прыйдзе, калі людзі будуць валодаць маімі здольнасцямі – не як выключэнне, а як радаснае правіла дасканаласці музычнага слыху” [9, с.72].

Мы можам пагаджацца з гэтымі словамі або не пагаджацца. Але гістарычны вопыт цікавасці да праблемы дыялагічнасці колеру і гуку пацвяр-джае пастаянства яе актуальнасці і раскрывае імкненне чалавека да сінкрэтычнасці мастацкага ўспрымання святла – метафарычнага і рэальнага.

1. *Бандарэнка К.С.* Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя: жанр струннага квартэта: Аўтарэф. дыс. ... канд. мастацтвазнаўства. – Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 2005.

2. *Галеев Б.* Скрябин и развитие идеи видимой музыки // Музыка и современность: Сб. статей / Редкол.: В.Д.Конен, Л.А.Мазель, М.Ж.Сабина. – М.: Музыка, 1969. – С.77–142.

3. *Дельсон В.Ю.* Скрябин: Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. – 430 с.

4. *Дмитриева Н.А.* Винсент Ван Гог. Человек и художник. – М.: Наука, 1984. – 398 с.

5. *Екимовский В.* Оливье Мессиа: жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1987. – 304 с.: ил.

6. *Лангер С.* Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства / Пер. с англ. С.П.Евтушенко; Общ. ред и послесл. В.П.Шестакова. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

7. *Миронова Л.Н.* Цветоведение. – Мн.: Вышэйш. шк., 1984. – 286 с.: ил.

8. *Серов Н.В.* Цвет культуры: психология, культурология, физиология. – СПб.: Речь, 2004. – 672 с.

9. *Цветаева А.И., Сараджев Н.К.* Мастер волшебного звона / Общ.ред. В.Руденко. – М.: Музыка, 1988. – 110 с.: нот., ил.

10. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – 672 с.: ил.