

**ФЕНОМЕН ТОНАЛЬНОСТІ У КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ  
ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ ТА ЖИВОПИСУ:  
XIX–XX століття**

*У статті розглядається формування поняття тональності й тональної семантики як результату тривалого процесу взаємопроникнення засобів виразності у європейській музиці та живопису XIX–XX століть. Послідовно простежується еволюція співвідношення "колір–звук" у творах музичного мистецтва та живопису та поступове поглиблення зв'язків між ними. Автор доходить висновку, що однією з кульмінаційних точок даного синтетичного процесу стало формування поняття тональності як амбівалентного для музики й живопису.*

Ключові слова: *тональність, семантика, синестезія, кольоровий слух, колорит.*

Базові засоби виразності музики й живопису – звук та колір – видаються, на перший погляд, явищами, що не можуть мати точок перетину. Звук привертає до себе увагу динамічністю, потужним драматичним потенціалом. Історично – це сигнал, що завжди насторожує, попереджує, спонукає до дії. У підсвідомому сприйнятті людини музика є мистецтвом подій. Звук має властивість "рухатись" навіть під час передачі композитором статички. Великою мірою це зумовлено наявністю метра – "серце" музики завжди б'ється. Колір же, як такий, має більш статичну природу й на рівні підсвідомого сприйняття не несе інформації про пряму небезпеку, оскільки значно менше, ніж звук, пов'язаний з рухом. Утім, між кольором та звуком існує прихований зв'язок, що постійно провокує митців та дослідників до пошуку варіантів їхнього синтезу. Даний зв'язок реалізується у різноманітних проявах.

Найяскравіше "видовищність" музичного мистецтва демонструють, звичайно, програмні твори, проте з упевненістю можна стверджувати, що будь-який музичний твір має потенціал візуальності. Зокрема, це знаходить вираження у поширеній тенденції критиків "оздоблювати" аналіз музичних творів образотворчими епітетами ("яскрава темброва палітра", "прозора фактура", "світлий звук" тощо). Спостерігається й зворотній зв'язок – використання суто музичних термінів у процесі характеристики творів живопису. Приміром, Андрій Белий у статті "Форми мистецтва" звертається до "Острова мертвих" С.Рахманінова як до прикладу "однотонального" (за аналогією з музикою) живопису [12]. У музикознавчому дискурсі певні епітети навіть розвинулись до рівня понять. Як один з випадків подібної еволюції можна розглядати, наприклад, поняття "мальовничості": "По відношенню до музики характеристика "мальовнича" використовується найчастіше як синонім барвистості, картинності, "зримості" музичних образів" [12, 211], – зазначає В. Редя. Вичерпна характеристика даних еволюційних метаморфоз подається у книзі Ю.Чекана [19, 58–84].

Серед "мандрівних" епітетів, метафор і термінів у музикознавчому та образотворчому дискурсах можна виокремити в особливу групу такі, що ввійшли до вжитку в обох цих сферах. Мета даної публікації – простежити тривалий історичний процес формування звуко-кольорових аналогій на перетині музики й живопису і паралельно (всередині цього процесу) дослідити поступову кристалізацію поняття тональності, що однаковою мірою функціонує сьогодні у музиці та живопису. Така амбівалентність терміна, на нашу думку, має вагомий підстави: з усіх відомих засобів музичної виразності жоден не передає сутність колориту – основного засобу виразності живопису – з такою точністю.

Проблема тональної семантики мало висвітлена у науковій літературі і знайшла відображення у мистецтвознавчих працях приблизно починаючи з другої половини XX століття. Її вивчення йде поруч із дослідженнями абсолютного слуху та синестезії (кольорового слуху), що стала останнім часом одним з найпопулярніших об'єктів дослідження на Заході і знайшла широкий розголос у науковій літературі. На початку XX століття явище кольорового слуху досліджували Л.Сабанєєв [13] та В.Ястребцев [22]. Сьогодні цією проблемою ґрунтовно займаються Б.Галєєв та І.Ванечкіна. Власне ж проблематики тональності частково торкаються Б.Теплов [14] та Н.Харнонкурт [17]. Серед незначного числа авторів, праці яких повністю присвячені семантиці тональності, – Л. Казанцева [6], А.Гусєва [4], Б.Галєєв та І.Ванечкіна [3]. Отже, питання семантики тональності, в силу недостатнього рівня його вивченості, залишається сьогодні відкритим і потребує детального комплексного дослідження. Це й зумовлює актуальність даної розвідки.

Систематичні спроби пов'язати колір зі звуком, провести певні аналогії і виробити на цій основі систему відповідних семантичних констант простежуються крізь усю історію розвитку професійного музичного мистецтва.

Тісний взаємозв'язок звуку та кольору люди відчували ще з давніх часів. Можливо, саме тоді людство відчувало цей містичний зв'язок набагато гостріше, оскільки сприймало світ цілісно, не поділяючи його на абстрактні фрагменти. Так, у давньогрецькій культурі семи основним ступеням звукоряду відповідали планети, математичні пропорції, а також сім кольорів райдуги. Переходи між ступенями (півтони) порівнювались з різними відтінками кольорів-фарб. 7-ступінні давньо-грецькі лади мали образні, настроїні еквіваленти. Цитуємо Арістотеля: "...слухаючи одні лади, наприклад, так званий міксолідійський, ми відчуваємо більш жалісливий та пригнічений настрій, слухаючи інші, менш строгі лади, ми у нашому настрої розм'якшуємося; певні лади викликають у нас переважно середній, врівноважений настрій. Останньою властивістю наділений, очевидно, лише один з ладів, а саме дорійський. Що стосується фрігійського ладу, то він діє на нас збуджуюче" [14, 7]. Враховуючи абсолютну висоту цих ладів (до нас дійшли їх чітко зафіксовані діапазони), їх настроїну семантику цілком можна вважати своєрідним прообразом семантики тональної.

Перше матеріальне втілення синтезу кольору та музики здійснив італійський художник XVI століття Джузеппе Арчимбольдо. Влаштувавши для двору германського імператора Рудольфа II свята та увесеління, він конструював та будував вигадливі гідравлічні та сценічні механізми. Зокрема, Арчимбольдо приписують два винаходи – "перспективну лютню" та "кольоровий клавикорд", що являли собою прилади для оптимального образно-ритмічного узгодження музики з образотворчим мистецтвом. Звуки "клавесину кольорів" відповідали тому чи іншому кольору, складеному художником на кольоровій шкалі. Приблизно у 1562–1587-ті роки Джузеппе Арчимбольдо створив порівняльну таблицю тонів кольору з півтонами октави.

В епоху Просвітництва винахід Дж. Арчимбольдо повторив французький монах-єзуїт Луї-Бертран Кастель (1688–1757). Його прилад (також кольоровий клавесин) був задуманий як інструмент, за допомогою якого глухі люди могли б відчувати музику і "бачити" музичний звук у кольорі. Кожному клавішу клавесину відповідав певний колір, що з'являвся на рухливій стрічці. Кольори відповідали основним тонам гами, залежно від регістру змінювалась лише кольорова насиченість. Ще у часи свого виникнення цей клавесин не викликав захвату: більшість вважала створення шкали кольорів справою глибоко індивідуальною.

Наукове обґрунтування кольорового бачення музичних тонів дав І.Ньютон у праці "Оптика" (1704). Шляхом зіставлення довжин кольорових ділянок спектра із співвідношеннями частот коливань музичних тонів він виявив певну систему співвідношень між кольором та звуком. Цікаво, що сам вчений нічого особливого і корисного у цій аналогії не знаходив і вважав, що вона лише задовольняє пусту цікавість.

З формуванням гомофонно-гармонічного мислення та появою ладофункційних співвідношень на роль звуко-кольорово-настроїної семантичної константи починає претендувати тональність.

В епоху бароко тональності вже мали певну семантику. Тональності ре-мажор та ля-мажор символізували радість: Й.-С.Бах використовує їх у гімнічному "Cum sancto spiritu", урочистому "Et resurrexit", світлому "Sanctus". Тональність Високої меси, сі-мінор, асоціювалась з чорним кольором та мала трагічний характер. Скорботною та темною тональністю вважався також мі-мінор. Саме в цих тональностях написані такі номери бахівської меси, як "Kyrie eleison", "Qui tollis", "Crucifixus". Щоправда, своєрідним "контрапунктом" до сказаного звучить цитата стосовно тональності сі-мінор зі статті Н.Зейфас, що її наводить у своїй монографії С.Кожяєва. Йдеться про арію тенора "Benedictus" з тієї ж Високої меси: "Це останній номер, де звучить сі-мінор, трактований відповідно до традиції бахівських часів як тональність "напрочуд м'яка та блискуча", особливо для флейти-traverso, гобоя in A або ж струнних..." [8]. Підтвердження знаходимо в Н.Харнокурта: "...h-moll на бароковій поперечній флейті є напрочуд легкою та блискучою тональністю" [17, 77]. Щоправда, С.Кожяєва зазначає, що в "Benedictus" Й.-С.Бахом не вказаний солюючий інструмент. "Проте, – зауважує вона далі, – закріплене видавничою традицією застосування тут солюючої скрипки, а у виконавській практиці останніх років флейти-traverso (наприклад, у запису Меси під керівництвом Д. Гардинера) не протирічить семантиці тональності" [8]. Отже, в епоху бароко можна було зіткнутися з кількома варіантами тлумачення однієї й тієї ж тональності. Розбіжності у трактуванні пов'язані переважно зі специфікою інструментів, для яких написано твір.

Тенденція ототожнювати тональності з певними кольорами та настроями надзвичайно посилюється в добу романтизму. Цей час, наскрізь пронизаний ідеєю синтезу мистецтв, можна вважати своєрідною кульмінацією процесу осмислення тональності як носія певної семантики. Звернемо ува-

гу на те, що, починаючи з XIX століття, слово "тональність" вперше починає викликати асоціації, пов'язані скоріше з живописом, аніж з музичним мистецтвом, а слово "тон" поступово набуває іншого значення: не звук, а колір, відтінок певного кольору, нюанс, забарвлення. В епоху романтизму прийшло й повне усвідомлення кольорового слуха як реально існуючого явища. До цього часу відносяться перші відомості про осіб, наділених цим даром (Ф.Ліст, Г.Берліоз). Починаючи з XIX століття, взаємозв'язок звуку і кольору поступово набирає все більшого значення як важливий творчий метод композиторів.

Наступний "вибух" альянсу музики та живопису – період музичного імпресіонізму (К.Дебюсі, М.Равель, П.Дюка та ін.), що являє собою відлуння імпресіонізму в живопису. Поняття колориту набуває у цей період статусу значущого засобу виразності для музикантів-імпресіоністів: сполученням фарб, суттєвим для художників, відповідає "палітра" співзвуччя та тональностей, суттєва для композиторів. Так, своєрідним аналогом картин К.Моне з однієї і тієї ж натури, але у різному освітленні ("Руанський собор", "Копиця сіна"), можуть слугувати три симфонічних ескізи К.Дебюсі за назвою "Море".

Цікавий приклад у цьому зв'язку – творчість американського художника імпресіоністичного напрямку Дж.Уіслера (1834–1903). Важливу роль в його картинах відіграють різноманітні комбінації фарб. Характерними є назви картин: "Ноти в синьому та опаловому, сонячна хмарина", "Симфонія № 1", "Симфонія № 2", "Ноктюрн у синьому і золотому" або "Композиція у сірому та чорному". У контексті нашого дослідження значущими є висловлювання самого Уіслера: "Подібно до того як музика є поезією слуху, живопис – поезія зору, і сюжет ніяк не пов'язаний з гармонією звуків чи фарб. Видатні музиканти знали це. Бетховен та інші створювали музику – просто музику; симфонію в одному ключі, концерт або сонату – в іншому. Вони будували небесні гармонії у Фа-мажорі чи соль-мінорі – як гармонії, як комбінації звуків, видобутих з цих або співзвучних їм струн" [15, 180]. З усіх засобів музичної виразності цей художник надає перевагу саме тональності.

З плином часу окреслені синтетичні тенденції у музиці та живопису лише посилюються, охоплюючи все ширше коло засобів виразності. Наведемо декілька цитат-ілюстрацій. Їх джерело – підручник для художників В.Візер [2], де також проводяться паралелі у сфері виразних засобів музики та живопису. Автор визначає наявність у будь-якому творі живопису тоніки, субдомінанти та домінанти: усі кольорові відтінки в картині організуються у певній послідовності навколо опорної плями, що виконує функцію тоніки. "Колір тоніки, – зазначає В.Візер, – це колір середовища картини, фону навколо центрального ядра, це опора, фундамент усього твору" [2, 72]. Значущим є саме визначення автором поняття тоніки в картині: "Тоніка... – це стійкий, базовий загальний емоційний настрій музичного або живописного твору в цілому" [2]. Дане визначення, сформульоване художником, є прямим утвердженням низки тотожностей: тоніка = тональність = коло-рит = настрої. Подальші розмірковування остаточно підкреслюють рівноцінність поняття тональності для музики та живопису: "Людина з професійною музичною освітою легко визначає систему розвитку кольору у картині до головної плями – кульмінації і визначає загальний колорит картини, що має багато спільного з тональністю музичного твору" [2, 113].

Простежуючи еволюцію співвідношення "колір-звук", слід звернути увагу на наступну суттєву закономірність: зв'язок між кольором та звуком відчувається не стільки у процесі безпосереднього їх сприйняття, скільки на опосередкованому рівні певних вражень та настроїв – думка, що її наступним чином формулює М.Перна: "...зв'язки вловлюються не між слуховими та зоровими відчуттями, не між звуками та кольорами, а між відповідними уявленнями" [11, 7]. Теза вченого органічно доповнюється словами героя повісті В.Короленка "Сліпий музикант": "...гадаю, що взагалі на певній душевній глибині враження від кольорів та звуків відкладаються вже як однорідні. Ми кажемо: він бачить все у рожевому кольорі. Це означає, що людина настроєна радісно. Той самий настрій може бути викликаний певним сполученням звуків. Взагалі звуки й кольори є символами однакових порухів души" [9, 194]. Того ж роду процеси спостерігатимемо й у процесі сприйняття художнього образу, де відбувається диво, що ніби висвітлює таємний зв'язок між такими різними з фізичної точки зору явищами, як звук і колір.

Художники завжди відчували, що колір сам по собі має певний смисл і нерідко мали на меті донести його до глядача своїх картин у чистому вигляді. Саме так інтерпретує колір видатний художник XX ст. В.Кандинський. Відомий абстракціоніст впевнений, що колір є носієм сталої семантики. Кандинський дає основним кольорам цікаву характеристику. Червоний – "...надзвичайно живий, сповнений піднесення, неспокійний колір, що не має легковажної вдачі жовтого, використовуваного на право й наліво" [7, 73]. А ось характеристика синього: "Схильність синього кольору до глибини настільки сильна, що він стає інтенсивнішим саме у більш глибоких тонах і діє більш "характерно",

більш проникливо. Що глибшим є синій колір, тим більше він зве людину у нескінченність, пробуджує у неї прагнення до чистого, і, врешті-решт, до надчуттєвого. Синій – типowo небесний колір. З великою проникливістю він розвиває елемент спокою. Схиляючись до чорного, він набуває нелюдської печалі. Він як нескінченне поглиблення у серйозне, де немає і не може бути кінця" [7, 67–68].

Природнім доказом правомірності проведення буквальних кольорово-звукових аналогій мав би служити кольоровий слух (синопсія) – один з проявів синестезії (дослівно: співвідчуття). Здатна до синестезії людина може відчувати запах або смак літер, слів, "бачити" колір певного звуку тощо<sup>1</sup>. Найчастіше кольоровий слух проявляється у баченні кольору певної тональності. Здається, хто, як не синестети, могли би прояснити темне питання тональної семантики! Проте саме вони й відсувають розв'язання цієї проблеми у невизначене майбутнє: адже колір та образне навантаження тональностей у кожного композитора своє.

Втім, наведемо ряд фактів, що вказують на певні закономірності.

Відомо, що О.Скрябін не мав абсолютного слуху. Тональний спектр був виведений ним не стільки на основі безпосередніх вражень, скільки в результаті розумової роботи. Безпосередні кольорово-образні асоціації композитора були пов'язані з до і фа-мажором (темно-червоний колір, кривавий відблиск пекла), ре-мажором (золотава, як сонячний промінь) та фа-дієз мажором (урочистий синій колір Розуму). Кольори решти тональностей він бачив неясно, проте вивів їх теоретично – на основі гармонічної спорідненості тональностей та сусідніх кольорів спектру. Дана напівштучно отримана звуко-кольорова гама частково співпадає з результатами дослідження І.Ньютона.

Наступна аналогія не має прямого зв'язку з попередньою, проте є не менш вартою уваги. Відомо, що так зване кварто-квінтове коло є насправді системою розімкненою. Власне колом її робить рівномірно темперований стрій. Натуральний же квінтовий ряд можна ототожнити скоріше з параболою. Подібну ж розімкнену систему являє собою й спектр кольорів. За межами видимого спектру лежать інфрачервоні та ультрафіолетові промені, які, втім, існують і є його прямим продовженням. Наведемо ще одну цитату: "С-dur, "центральна" тональність в системі, уявляється більш "простою", "білою", – зазначає Ю.Холопов [18, 565] ("білий" і "простий" у даному випадку – синоніми). Наступне спостереження зробить дану аналогію остаточно ясною. У 1880 р. казанський фармаколог І.Догель почав досліджувати вплив музики та кольорів спектру на нервову систему людей і тварин. Серед численних його спостережень привертає до себе увагу наступне: "...найбільша чутливість у центрі сітківки спостерігається до кольорів середньої частини спектру..." [5, 165]. Під час сприйняття кольорів, віддалених від цієї ділянки, спостерігається розширення зіниці ока. Логіка та відомі факти дозволяють продовжити думку вченого: за межами видимого спектру, людське око взагалі перестає бачити світлові хвилі. Відкриття І.Догеля з плином часу підтвердились подальшими дослідженнями. Так, С.Кравков експериментально довів, що, дивлячись на зелений колір, людина стає більш чутливою до звуків, запахів, зір стає чіткішим, око відпочиває [10, 20]. "У середині видимого спектру опинилася жовтувато-зелена зона, так звана середньохвильова ділянка..."; "...що далі від середини, тим стомливіше для ока" [10, 21]. Те ж саме констатує у своїй праці і В.Шаронов: "Око найбільш чутливе до 556 мкм, а це – зелений промінь... З віддаленням від цієї точки спектру як в бік червоного, так і в напрямку фіолетового краю чутливість плавно знижується..." [20, 94].

Зіставимо ці дані з кварто-квінтовим колом. До-мажор (а також – фа-мажор і соль-мажор, що межують з ним) є своєрідним центром, тональністю, яка має найменшу кількість напружень<sup>2</sup>, є найбільш "простою". І спектр і "коло" (точніше – парабола) тональностей є системами розімкненими. Довжина світлової хвилі не вертається з кінця видимого нам відрізка спектру до його початку. Те ж саме від-бувається у "спектрі" тональностей.

Метод зіставлення кварто-квінтового кола зі спектром кольорів, застосований О.Скрябіним та почасти І.Ньютоном, а також дослідження І.Догеля, С.Кравкова та В.Шаронова стали підґрунтям незавершеної праці Миколи Юхновського (1924–1999), випускника Ленінградської консерваторії, нині покійного викладача теоретичних дисциплін Вінницького педагогічного інституту. Одночасно з педагогічною діяльністю М.Юхновський займався музикознавчими дослідженнями, матеріали яких так і не були видані.

Зіставляючи спектр кольорів з кварто-квінтовим колом, Юхновський планував віднайти аналогічний спектр абсолютних семантичних значень для кожної з тональностей, спираючись у своїх дослідженнях на дані нейрофізіології та психології. Почасти Микола Миколайович застосовував і власний слуховий дослід, оскільки був синестетом і мав абсолютний слух (тональності в його уяві не забарвлювались у кольори, а навіювали певний настрій). Юхновський був прихильником концепції фізіологічного впливу тональності на організм людини. На його думку, певна частота коливань, що відповідає тому чи іншому звукові (= тоніці, то-нальності), викликає й певні нейрофізіологічні реакції

нервової системи людини. В числі аргументів на користь цієї гіпотезі вчений наводить факти досліджень з області нейрофізіології, що підтверджують тісний взаємозв'язок слухового та зорового аналізаторів. На основі своєї гіпотези дослідник робить висновок, що будь-яка людина на підсвідомому рівні здатна пам'ятати абсолютну висоту звуку і відчувати характер тональностей. Робота, проведена М.Юхновським, – суттєвий внесок до проблеми семантики тональності.

Загалом же різні концепції та точки зору на проблему змісту тональностей можна поділити на дві групи, протилежні за способом трактування тональної семантики. Перша з них розглядає тональність як носій абсолютного смислу, що має фізіологічну генезу (концепції М. Юхновського та Н. Харнонкурта<sup>3</sup>). Іншу групу представляють концепції, в основі яких лежить захист асоціативної природи семантики тональності, і відповідно – заперечення її універсальності (Б. Галеев та І. Ванечкіна, Б. Теплов, М. Перна). Звичайно, у зв'язку з цим постає закономірна проблема вибору з двох окреслених підходів істинного. На жаль, з цією проблемою не в змозі упоратися лише мистецтвознавці. Вона потребує серйозних комплексних досліджень фізіологів, психологів, оптиків. Маємо надію, що подібні дослідження з часом будуть проводитися.

Отже, дослідження процесу поступового взаємопроникнення виразних засобів музики й живопису впродовж історії художньої культури, дозволяє дійти наступних висновків:

1) звуко-кольорові семантичні константи (якщо такі дійсно існують) сприймаються реципієнтом виключно на рівні враження, настрою, що знаходить своє символічне втілення у художньому образі;

2) у процесі розвитку європейського музичного та образотворчого мистецтв зв'язок між кольором та звуком еволюціонує згідно з діалектичним законом єдності та боротьби протилежностей: від синкретичної єдності у часи давніх культур (теза) через розмежування засобів виразності музики й живопису як явищ різної природи (антитеза) до нового синтетичного осмислення їх взаємозв'язку у творах європейського мистецтва XIX–XX століть;

3) одним з суттєвих кульмінаційних результатів даного синтетичного процесу стало розуміння тональності як поняття, однаковою мірою значущого у музиці та живопису.

#### Примітки

<sup>1</sup> Таким слухом були наділені М.Римський-Корсаков, О.Скрябін, Б.Асаф'єв, О.Мессіан, М.Чюрльоніс, В.Кандинський, Р.Вагнер, К.Дебюссі.

<sup>2</sup> За Н. Харнонкуртом, індивідуальний характер кожної тональності зумовлений не тією абсолютною висотою, на якій вона знаходиться, а неповторним інтонуванням усіх її інтервалів, можливим лише за умов не темперованого строю. Терції, квінти, кварта та інші інтервали, настроєні з більшим або меншим рівнем чистоти, дають більшу або меншу ступінь напруженості звучання звукоряду, що й відрізняє тональності одну від одної: "Існують тональності високого ступеня чистоти, у яких напруження невеликі, та інші, яким далеко до чистоти, тож у зв'язку з цим вони мають у собі більше напружень" [17, 56-57]. В умовах не темперованого строю терції, секунди, кварта у різних тональностях звучать по-різному – з більшим або меншим ступенем напруги. Напруження зростає з віддаленням тональностей кварто-квінтового кола від до мажору, тобто – із збільшенням кількості знаків в бемольну або дієзну сторону.

<sup>3</sup> До цих прізвищ можна було б додати й О.Скрябіна, тональна семантика якого носить яскраво виражений езотеричний характер.

#### Література

1. Алтухов Г.В. Влияние ультрафиолетового и красного света на высшую нервную деятельность человека / Г.В. Алтухов // Журнал высшей нервной деятельности им. И. П. Павлова. – 1956. – Т. VI. – Вып. 3. – С. 353–359.
2. Визер В. Система цвета в живописи : учебное пособие / В. Визер. – СПб. : Питер, 2004. – 192 с.
3. Галеев Б.М. Цветной слух и "теория аффектов" (на примере изучения семантики тональностей) / Галеев Б.М., Ванечкина И.Л. // Языки науки – языки искусства : сб. научн. трудов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 139–143.
4. Гусева А.В. О семантике тональности и тональном развитии в музыке на основе теории П. Флоренского о пространстве и времени в искусстве: (Предварительные наброски) / А.В. Гусева // Памяти Павла Флоренского: Философия. Музыка: Сборник статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882-2002). – СПб., 2002. – С. 187–195.
5. Догель Ив. Влияние музыки и цветов спектра на нервную систему человека и животных / Ив. Догель // Неврологический вестник. – Казань, 1898. – С. 148–172.
6. Казанцева Л.П. Семантика тональности: вопросы методологии исследования / Л.П. Казанцева // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация : сб. научн. ст. – Ростов н/Д, 2005. – С. 117–135.

7. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М., 1992. – 108 с.
8. Кожаева С.Б. Антиномия "сакрального" – "обыденного" и её воплощение в западной и рус-ской музыкальной традиции : монография // [Электронный ресурс]. – Режим доступа до дже-рела : <http://www.horovik.ru/view.php?div=books&id=11>
9. Короленко В.Г. Слепой музыкант // В. Г. Короленко. Собрание сочинений, в 6 т. Т. 2. – Мо-сква : Правда, 1971. – С. 88–214.
10. Кравков С.В. Глаз и его работа / С.В. Кравков. – М.–Л. : АН СССР, 1950. – 531 с.
11. Пэрна Н.Я. Окрашивание слуховых представлений / Н.Я. Пэрна // Вестник психологии, кри-минальной антропологии и педо-логии. – 1914. – Т. XI. – Вып. IV–V. – С. 1–22.
12. Реда В.Я. О специфике прочтения живописного первоисточника в "Острове мёртвых" С. Рахмани-нова / В.Я. Реда // Сергей Рахманинов: история и современность : сб. статей. – Ростов-на-Дону : изд-во Ростовс-кой гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 211–228.
13. Сабанев Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией "Прометей" / Л. Са-банев // Музыкальный современник – Вып. 4–5. – Петроград, 1916. – С. 169–175.
14. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947. – 336 с.
15. Уистлер Дж. Изящное искусство создавать себе врагов / Дж. Уистлер. – М. : Искусство, 1969. – 288 с.
16. Фёдоров Ю. Танец неслышных звуков. Удивительные пейзажи киматического мира / Ю. Фёдоров // Техника – молодёжи. – 1972. – № 3. – С. 37.
17. Харнонкорт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкорт. – Суми : Собор, 2002. – 184 с.
18. Холопов Ю.Н. Тональность / Ю.Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.Келдыш. – Т. 5. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – Стб. 564–575.
19. Чекан Ю. Интонаційний образ світу : монографія / Ю. Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
20. Шаронов В.В. Свет и цвет / В.В. Шаронов. – М. : Гос. изд. физико-математической литера-туры, 1961. – 311 с.
21. Шуман Р. Характеристика тональностей / Р. Шуман // История эстетики: в 5 т. Т. 3. – М. : Искусст-во, 1967. – С. 368–369.
22. Ястребцев В. О цветном звукосозерцании Н.А. Римского-Корсакова / В. Ястребцев // Русская му-зыкальная газета. – 1908. – № 39–40. – С. 842–845.

## References

1. Altuhov G.V. Vliyanie ultrafioletovogo i krasnogo sveta na vysshuyu nervnyuyu deyatel'nost' cheloveka / G.V. Altuhov // Zhurnal vysshey nervnoy deyatel'nosti im. I. P. Pavlova. – 1956. – Т. VI. – Vyp. 3. – S. 353–359.
2. Vizer V. Sistema tsveta v zhivopisi : uchebnoe posobie / V. Vizer. – SPb. : Piter, 2004. – 192 s.
3. Galeev B.M. Tsvetnoy sluh i "teoriya affektov" (na primere izucheniya semantiki tonalnostey) / Galeev B.M., Vanechkina I.L. // Yazyki nauki – yazyki iskusstva : sb. nauchn. trudov. – М. : Progress-Traditsiya, 2000. – S. 139–143.
4. Guseva A.V. O semantike tonalnosti i tonalnom razvitii v muzyke na osnove teorii P. Florenskogo o prostranstve i vremeni v iskusstve: (Predvaritel'nyye nabroski) / A.V. Guseva // Pamyati Pavla Florenskogo: Filosofiya. Muzyka: Sbornik statey k 120-letiyu so dnya rozhdeniya o. Pavla (1882-2002). – SPb., 2002. – S. 187–195.
5. Dogel Iv. Vliyanie muzyki i tsvetov spektra na nervnyuyu sistemu cheloveka i zhivotnykh / Iv. Dogel // Nevrologicheskiy vestnik. – Kazan, 1898. – S. 148–172.
6. Kazantseva L.P. Semantika tonalnosti: voprosy metodologii issledovaniya / L.P. Kazantseva // Muzykalnoe sodержanie: sovremennaya nauchnaya interpretatsiya : sb. nauchn. st. – Rostov n/D, 2005. – S. 117–135.
7. Kandinskiy V. O duhovnom v iskusstve / V. Kandinskiy. – М., 1992. – 108 с.
8. Kozhaeva S.B. Antinomiya "sakralnogo" – "obyidennogo" i eyo voploschenie v zapadnoy i russkoy muzykalnoy traditsii : monografiya // [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.horovik.ru/view.php?div=books&id=11>
9. Korolenko V.G. Slepoy muzykant // V. G. Korolenko. Sbranie sochineniy, v 6 t. Т. 2. – Moskva : Pravda, 1971. – S. 88–214.
10. Kravkov S.V. Glaz i ego rabota / S.V. Kravkov. – М.–Л. : АН СССР, 1950. – 531 с.
11. Perna N.Ya. Okrashivanie sluhovykh predstavleniy / N.Ya. Perna // Vestnik psikhologii, kriminalnoy antropologii i pedologii. – 1914. – Т. XI. – Vyp. IV–V. – S. 1–22.
12. Redya V.Ya. O spetsifike prochteniya zhivopisnogo pervoistochnika v "Ostrove myortvykh" S. Rahmani-nova / V.Ya. Redya // Sergey Rahmaninov: istoriya i sovremennost' : sb. statey. – Rostov-na-Donu : izd-vo Rostovskoy gos. konservatorii im. S. V. Rahmaninova, 2005. – S. 211–228.
13. Sabaneev L. Skryabin i yavlenie tsvetnogo sluha v svyazi so svetovoy simfoniey "Prometey" / L. Sa-baneev // Muzykalnyi sovremennik – Vyip. 4–5. – Petrograd, 1916. – S. 169–175.
14. Teplov B. M. Psihologiya muzykalnykh sposobnostey / B. M. Teplov. – М.–Л. : Izd-vo APN RSFSR, 1947. – 336 с.
15. Uistler Dzh. Izyaschnoe iskusstvo sozdavat sebe vragov / Dzh. Uistler. – М. : Iskusstvo, 1969. – 288 с.
16. Fyodorov Yu. Tanets neslyshnykh zvukov. Udivitel'nyye peyzazhi kimaticheskogo mira / Yu. Fyodorov // Tehnika – molodyozhi. – 1972. – № 3. – S. 37.
17. Harnonkurt N. Muzyka yak mova zvukiv / N. Harnonkurt. – Sumy : Sobor, 2002. – 184 с.

18. Holopov Yu.N. Tonalnost / Yu.N. Holopov // Muzyikalnaya entsiklopediya / Gl. red. Yu. Keldyish. – Т. 5. – М. : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. – S. 564–575.
19. Chekan Yu. Intonatsionnyy obraz svitu : monografiya / Yu. Chekan. – К. : Logos, 2009. – 227 s.
20. Sharonov V.V. Svet i tsvet / V.V. Sharonov. – М. : Gos. izd. fiziko-matematicheskoy literatury, 1961. – 311 s.
21. Shuman R. Harakteristika tonalnostey / R. Shuman // Istoriya estetiki: v 5 t. Т. 3. – М. : Iskusstvo, 1967. – S. 368–369.
22. Yastrebtsev V. O tsvetnom zvukozertsanii N.A. Rimskogo-Korsakova / V. Yastrebtsev // Russkaya muzyikalnaya gazeta. – 1908. – № 39–40. – S. 842–845.

***Лива Н. В. Феномен тональности в контексте взаимопроникновения средств выразительности европейской музыки и живописи: XIX–XX век***

В статье рассматривается формирование понятия тональности и тональной семантики как результата постепенного длительного процесса взаимопроникновения средств выразительности в европейской музыке и живописи XIX–XX веков. Последовательно прослеживается эволюция соотношения "цвет–звук" в произведениях музыкального искусства и живописи и постепенное углубление связей между ними. Автор приходит к выводу, что одной из кульминационных точек данного синтетического процесса стало формирование понятия тональности как амбивалентного для музыки и живописи.

*Ключевые слова:* тональность, семантика, синестезия, цветной слух, колорит.

***Liva N. Phenomenon of tonality in the context of interchange in the sphere of expressive means in European music and painting: of the 19-20th centuries***

Central place in the article occupies phenomenon of tonality and tonal semantics as a result of a long and gradual process of specific interchange in the sphere of expressive means in European music and painting of the 19–20th centuries. The article contains examples from the history of European music and painting which represent different ways of correlation between colors and sounds and shows gradual deepening of their intercommunication.

Sound and color – basic expressive means of music and painting – are things of great difference. Sound is comparatively more active. Historically it is a signal for us that warns, puts us on our guard, and compels to act. In subconscious perception of people music is always the art of action. Color has more static character. In spite of this difference a certain concealed tie exists between the two phenomena. This secret connection makes explorers find variants of their synthesis.

Musical composition always has visual potential. In particular it finds its way in widespread manner to "decorate" description of music with terms and expressions from painting sphere. Contrary tendencies take place, too: certain specifically musical terms are at use in painting. And, at last, the third category exists which includes those terms and expressions which are equally useful both for music and painting. For the author's opinion, tonality as an ambivalent term belongs to this third category.

In the stream of European music and painting's development we can watch different forms of sound and color connection. For example in 16th century Italian artist Giuseppe Arcimboldo (1527–593) invented so called "color harpsichord". That was device made for the purpose of optimum concordance of music and painting. Sounds of this "color harpsichord" corresponded to concrete color on the special color scale.

In the age of Enlightenment a French monk Louis Bertrand Castel (1688–1757) invented similar device. His "color clavichord" had been planned as an instrument with the help of which deaf people could feel music and "see" musical sound in color. But this invention could not provoke great enthusiasm because of its main defect: people considered that composition of the color scale was subject of individual business.

The article shows how tonal semantics gradually formed. Important role in this long process have played baroque and romantic epochs. Thus, baroque epoch had its own tonal semantics. For example, D major and A major symbolized joy. J. S. Bach used them in his hymnal "Cum sancto spiritu", solemn "Et resurrexit", radiant "Sanctus". Tonality of the High mass, h minor associated with black color and had tragic character. E minor had been considered as "dark" tonality, too. In these tonalities were composed such parts of the High mass as "Kyrie eleison", "Qui tollis", "Crucifixus". However, baroque epoch gives several semantic variants of the same tonality. For example, h minor compositions, written for the flute-traverso, sounded softly and brilliantly. Differences in the interpretation depended of the instruments for which musical composition was written. Romantic epoch can be considered as the age when tonality was comprehended as a bearer of concrete semantics. The word "tonality" can be no more specifically musical term. It begins to acquire sense of color in painting. In romantic epoch comes also complete comprehending of color hearing as a really existing phenomenon. Next "explosion" of music and color alliance was musical impressionism which is practically echo of impressionism in painting. "Palette" of sounds and tonalities corresponded combinations of colors, actual for artists. In the course of time these synthetic tendencies only intensify.

Retracing evolution of sound and color correlation, it's necessary to pay attention on the next appropriateness: we can feel the tie between sound and color not in the process of their immediate perception, but only on the mediated level of impressions and moods. Processes of the same nature we can watch in the level of musical and paint image.

The article also contains examples that include results non-musical explorations such as neuro-physiologic and psychological experiments. Thus, considerable attention has been paid to the re-researches of tonal semantics made by Mykola Jukhnovsky who worked in the State pedagogical university in Vinnitsa and investigated peculiarities of physiologic influence of tonality on human organism. In general different interpretations of tonal semantics have been

divided by the author in two groups – so called physiologic and associative conceptions. To the first group (physiologic) belong those which regard tonal semantics as absolute quantity. The second group considers constant sense of tonality as a product of subjective impression which depends of individual peculiarities of concrete person.

Tonality has been considered in the article as a term which functions with equal intensiveness both in music and painting spheres and has similar meaning. The Author interprets phenomenon of tonality in music as an analogue of color in painting.

*Key words:* tonality, semantics, color hearing, synesthesia.

УДК 7.032:221.15.R75

**Росляков Сергій Миколайович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент

## **ЧИ БУЛА САМОСТІЙНОЮ САРМАТСЬКА МОНУМЕНТАЛЬНА КАМ'ЯНА СКУЛЬПТУРА?**

*У статті досліджено головні особливості розвитку сарматської монументальної скульптурної спадщини на теренах України. Здійснений аналіз артефактів скульптури дає змогу зробити висновок, що сарматам не вдалося створити самостійну скульптурну спадщину, а лише таку, яка йшла за скіфськими та античними зразками. Зрештою, сармати замінили образотворче мистецтво знаковою системою. Головною причиною цього явища є розвиток писемності у сарматів.*

*Ключові слова:* сармати, скульптура, антропоморфний, композиція, рисунок, писемність, мова.

Дослідження сарматської скульптурної спадщини почалось лише у другій половині ХХ ст. До вивчення її звертались такі відомі дослідники, як В. С. Драчук, В. П. Алексеев, С. А. Яценко, Е. І. Солломонік, Х. Х. Яхтанігов, А. А. Туаллагов та інші. Але всі вони розглядали скульптуру лише як носій знакової інформаційної сарматської системи, а не як самобутні витвори образотворчого мистецтва з усіма їх особливостями. Безумовно, важко було відокремити сарматські тамги від сарматської пластики. При цьому априорі вважалося, що якщо є зображення самобутньої писемності, то є і самобутня скульптура. Сьогодні важко погодитися з подібними висновками.

Спробу розглянути сарматську скульптуру з точки зору мистецтвознавства, а не мовознавства, зробив молодий український дослідник Ю. В. Одробінський. У монографії "Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель" (2010 р.) [2] він запропонував власну типологію сарматської скульптури, розглянувши її з точки зору образотворчого мистецтва. Але він, як і його попередники, вважає сарматську скульптуру абсолютно самостійним явищем, не звертаючи увагу на те, що за формами вона явно йде спочатку за скіфською, а потім за античною скульптурною спадщиною. Незважаючи на висновки автора та його класифікацію сарматської скульптури, у монографії наявно продемонстровано, що цільного явища самобутньої сарматської скульптури не існувало. Це особливо помітним стає саме на тлі потужної кам'яної монументальної скіфської скульптури.

До того ж, ніхто з попередніх дослідників сарматської скульптурної спадщини не звернув увагу на тісний зв'язок між розвитком мовно-писемних особливостей і образотворчою діяльністю щодо скульптурної форми (тому що, врешті-решт, писемність також можна віднести до образотворчої діяльності).

Інтерес до української старовини особливо яскраво проявився протягом двох-трьох останніх десятиліть. За цей час значно розширилося коло української культурної спадщини. Відомий інтерес громадськості до культур Трипілля, енеоліту та віку бронзи, спадщини скіфів та античних полісів на Чорному морі, культур тюркомовних народів тощо. Все це проявилось через численні пленери художників, роботи науковців і, зрештою, відгукнулось Великим скульптурним салоном у Києві в 2009 році, де поряд з витворами скульптури ХХ ст. були представлені скульптурні шедеври енеоліту, доби бронзи та віку заліза.

Отже, важливим для сучасної науки є вирішення питання щодо сарматської скульптурної спадщини України, яка завжди знаходилась в тіні скіфської культурної спадщини. Насамперед, це важливо для викладання історії культури прадавньої України, для побудови експозицій музеїв та виставок, для опанування художниками та скульпторами надбання стародавніх культур.

Мета статті – новий погляд на монументальну камінну скульптурну спадщину сарматських племен через запропонований автором зв'язок між розвитком образотворчих уявлень з їх конкретністю і розвитком ранньої писемності (знаковості) з нахилом у бік абстрактності образів у сарматів.

Одразу слід зауважити, що саме поняття "скульптура сарматів" у науці існує. Написано багато матеріалів, в тому числі монографій, щодо цього явища, особливо за останні десятиліття. Проте, чим