

СИНЕСТЕЗИЯ В СИСТЕМЕ КАТЕГОРИЙ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Актуальность темы. Сознание человека тяготеет к комплементарности восприятия, поэтому музыка как искусство моносенсорное потенциально тяготеет к синестезии восприятия. Но музыка различных стран, разных эпох и жанров, несет и разную синестетическую нагрузку. Поэтому рассмотрение проблемы синестезии может помочь в целостном анализе музыкальных произведений и в лучшем понимании эстетики отдельных стилевых направлений.

В практической деятельности музыканта-исполнителя, особенно еще только обучающегося, синестетические ассоциации могут помочь в укреплении навыка активного слушания. Как еще можно обратить внимание на все многообразие звуковой палитры, объяснить и передать, что звук должен быть где-то ясным, легким, а где-то наполненным, сочным; светлым или темным; мягким или острым? И чем сильнее у музыканта-исполнителя развито ощущение таких ассоциаций, тем лучше и тоньше он предельно выразит качество звучания, необходимое в том или ином художественном контексте. Синестетичность описаний может показывать, насколько глубоким является эмоциональное проникновения в суть произведения.

Целью статьи является выявление различных методов воплощения синестезии и определение ее функционирования в процессе постижения музыкального смысла.

Термин «синестезия» появился в научном лексиконе около 120 лет назад (в 1892 г. он был введен Жюлем Миллем в диссертации о мультисенсорном восприятии [7, с.166]), несмотря на это, вопрос о единой теории феномена остается открытым. Научная рефлексия явления усложняется использованием этого термина разными областями научного знания, и в связи с этим, применением его к «соощущениям» различного исходного происхождения. Представления о синестезии в своей разрозненности подобны мозаичной картине.

Вопрос о генезисе термина также является спорным. Все же можно высказать предположение, что панмузыкальные прообразы в античном учении о «гармонии сфер» стали если не предтечей последующих

синестетических и цвето-музыкальных параллелей, то как минимум «предсказанием» будущих поисков в этой сфере. В подтверждение этой мысли приведем высказывание Аристотеля: «Цвета по приятности их соответствия могут соотноситься между собой подобно музыкальным созвучиям и быть взаимно пропорциональными» [цит. по: 2, с. 216].

В средние века идеи «музыки сфер» возрождаются – великий астроном Иоганн Кеплер в своем фундаментальном труде «Гармония мира» рассуждал о связи между отношениями расстояний планет и музыкальными тонами. Импульсом для дальнейших поисков цвето-музыкальных аналогий стала система соотношений музыкальных тонов и их зрительно-цветового воплощения, обоснования Исааком Ньютоном в «Оптике». Умозаключения выдающегося физика базировались на идее резонансного механизма слуха и зрения. Последователем Ньютона был Луи-Бертран Кастель – французский монах-иезуит, написавший серию статей, а также труды под названием «Клавесин для глаз» и «Оптика цвета», посвященных проблеме синтеза цвета и звука¹. Как пишет Б. Галеев [4] (исследователь синестезии из Казани), замысел Кастеля вызвал бурю дискуссий во всей Европе и критики в основном указывали на *необоснованность прямого переноса законов музыки (слуха) в область зрения* и на механистичность концепции. В результате эти споры оставили открытым вопрос о возможности и необходимости цветомузыки, но вместе с тем подтолкнули к осмыслению многих явлений связанных со зрительным и слуховым восприятием, их взаимосвязью.

Плодотворной почвой для развития идей синестетических ассоциаций (не только цвето-музыкальных) стала значительная панмузыкализация образного мышления в поэзии романтизма, которая привела искусство слова к постепенному освоению синестетических тропов. В дальнейшем эти тенденции получили свое продолжение и развитие в поэтическом творчестве символистов. Рядом с поэзией, романтизм также развивал идеи синтеза (и косвенно синестезии) в других видах искусства – прежде всего в музыке. Ярким примером являются эсте-

¹ Впоследствии теоретические взгляды Кастеля получили свое воплощение в построенной им модели цветового клавесина (1734), усовершенствованном немцем Г. Эккартсгаузеном.

тические взгляды Р. Вагнера, связанные с утверждением идей всеобщего синтеза искусств.

Данные концептуальные идеи в искусстве, синестетические метафоры, опередив науку, способствовали распространению феномена не только в художественном творчестве, но и в обиходной речи, а также подготовили почву для изучения синестезии в эволюционирующем научном знании². Стремительное развитие науки в XX в. продуцировало и большое количество концепций синестезии. Тем не менее, исследователи синестезии в области психологии искусства являются апологетами *ассоциативной* теории (среди них отметим таких искусствоведов, как Б. М. Галеев, И. Л. Ванечкина, Е. А. Лупенко, Э. А. Кузнецова и др.).

В целом, концепции феномена можно разделить на две группы: **психологическую и патологическую**³. Так, синестезия, как термин, который используется в языке и в искусстве – это не «соощущения», а скорее «сопредставление». По психологической своей природе это *межчувственная ассоциация* [5, с. 24]. Концепции природы явления синестезии из данной группы можно разделить на:

- наиболее распространенные синестезии ассоциативного происхождения, *общезначимые для людей* (и зафиксированные в обиходном языке – ассоциации «по смежности»).

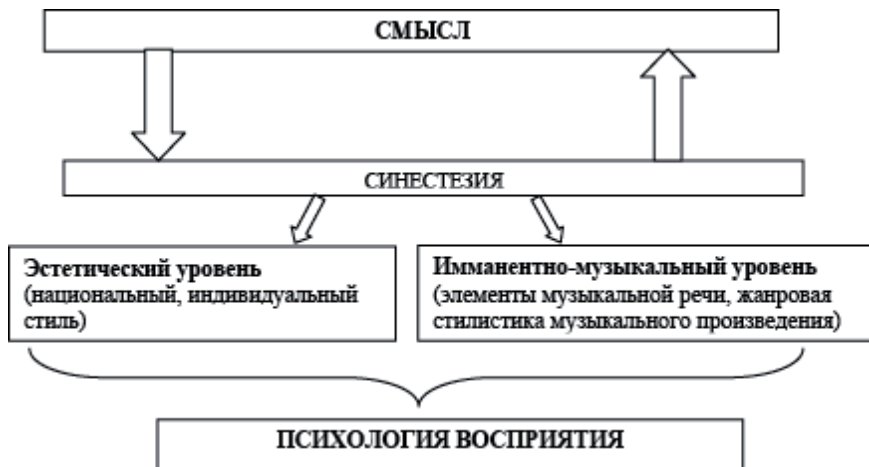
² Примечательно, что первыми исследователями синестезии в России были Казанские ученые (Казань и на сегодняшний день является общепризнанным центром по изучению этого явления). Первые публикации еще рассматривали феномен в русле аномальных теорий, но первые идеи о разнородности аномальных (реальных) «соощущений» и образных (ассоциативных) проявлений синестезии уже появлялись. Среди первых работ назовем «К вопросу о соощущениях (Mitempfindungen)» Ковалевского Н. О. (1884), «Ложные вторичные ощущения» Ивановского В. Н. (1893), «Факты и теория цветного слуха», Соколова П. П. (1897). В той или иной мере касались проблемы синестезии Бехтерев В. М., Догель И. М., Самойлов А. Ф. [2].

³ Концепции, связанные с ассоциативным мышлением, относятся к психологической группе и используются в таких областях знания как психология и философия. Вторая группа – патологическая, включает концепции, связанные с отношением к синестезии как к отклонению от нормы, аномалии и используется в различных отраслях медицины – психиатрии, неврологии, нейрофизиологии, клинической психологии и патопсихологии и т.д. Так как этот вид не имеет отношения к искусству и художественному творчеству, ограничимся простым перечислением: анатомическая, атаксическая, психоделическая, психиатрическая и т.д.

• синестезии, продуцируемые в ранге преднамеренных *межчувственных сопоставлений в творческом, художественном процессе* (индивидуального происхождения – ассоциации «по сходству»).

Синестетические ассоциации первого типа (общезначимые для людей), являются одним из способов постижения метафизического смысла музыкального произведения. Диалектическое противоречие, содержащееся в данном процессе, заключается с одной стороны в относительной **константности** смыслообраза (композитор изначально использует средства музыкальной выразительности адекватные художественному содержанию произведения), а с другой – его **множественности** (из-за субъективности синестетических ассоциаций). В то же время между смыслом и синестезией происходит *взаимо-*действие, *взаимо-*влияние (см. схему 1): смысл, художественное содержание музыкального произведения, обуславливает выбор композитором определенных средств выразительности, связанных с диагностируемыми синестетическими ассоциациями (экстериоризация); а межчувственные ассоциации, в виду своей субъективности, влияют на смысл, который изменяется посредством апперцепции (интериоризация).

Схема 1



При этом можно обозначить факторы, влияющие на синестетичность восприятия музыкального произведения. Их можно представить в виде двухуровневой структуры, где более глубинный пласт составляет **эстетический** уровень произведения (см. схему 1) – принадлежность к определенной *национальной* музыкальной культуре (потенциально более или менее тяготеющей к синестетичности восприятия). Например, музыкальную культуру Франции отличают качества, связанные с пластичностью, живописностью, театральностью, пространственностью (в отличие от немецкой музыки, тяготеющей, по наблюдениям Б. Асафьева, к динамике и развитию⁴).

К этому уровню относятся также эстетические и философские воззрения, характерные для каждой отдельной социо-культурной среды и влияющие на *индивидуальный стиль* композитора. Например: «Gesamtkunstwerk» Вагнера; идеи символистов о синтезе искусств и создании метаязыка, повлиявшие на Дебюсси; увлечение космизмом, замысел «Мистерии» и «принцип единства» у А. Скрябина⁵.

Второй уровень – **имманентно-музыкальный** – воплощается посредством элементов музыкальной речи, жанровой стилистики музыкального произведения. Например: основополагающими факторами имманентно-музыкального уровня, влияющими на синестетичность восприятия в музыкальных произведениях К. Дебюсси являются: *программность*, транслирующая визуальные образы, часто пейзажного типа; *фактура* – звуковые пласты обладающие плотностью и пространственностью; широкое использование *ладо-гармонических*

⁴ Национальная характерность музыки западных стран обрисована в статье Игоря Глебова (Б. Асафьев) «Французская музыка и ее современные представители» // Западная музыка XX века. — М., 1975.

⁵ В приведенных примерах в том или ином проявлении доминирует идея синтеза искусств. Нужно обратить внимание, что слова синестезия и синтез, а также синкретизм, синергия имеют одинаковую приставку – *sin-*, которая означает совместное действие, соединение, единство. Это не взаимозаменяемые термины, но их можно поставить в один ряд. Например «цветной слух» и «цветомузыка» это частные случаи синестезии, но отличаются от нее в своем воплощении на практике посредством свето-звукового синтеза (в отличие от синестезии – явления в психологии, то есть метафоричного, виртуального соединения). Интересно также отметить, что в греческом языке, слову *synaisthesis* (синестезия), морфологически близко слово *synesis*, одним из значений которого является «смысл».

сопоставлений, придающих колористичность и тембральность музыке, красочность гармоний на смену функциональной логике и т.д.

Возникает вопрос: всегда ли работают данные условия? Желая исследовать, как проявляется синестезия на имманентно-музыкальном уровне в произведениях разных композиторов («Образы» К. Дебюсси и «Прелюдии» И. Вышнеградского), мы систематизировали различные виды синестетических ассоциаций в зависимости от их сенсорной направленности (см. схему 2).

Схема 2

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ АССОЦИАЦИИ	
Фактура	звуковые пласты; пустотность, разреженность музыкальной ткани, или ее плотность.
Регистровые сопоставления	глубина тона, высота тона (Например: «глубокий бас», «верхний регистр»).
Динамика	ощущение локации (forte – близкое расположение объекта, piano – далеко).
Пространство между интервалами	переход из тона в тон, преодоление дистанции интервала (особенно в четвертитоновой музыке и т.п. из-за непривычности звучания).
ОПТИЧЕСКИЕ (ЦВЕТО-СВЕТОВЫЕ) АССОЦИАЦИИ	
Ладовые сопоставления	свет и тень, изменение колорита. (Например смена мажора минором всегда ощущается в более темных тонах)
Гармонические сопоставления	изменение колорита.
Регистровые сопоставления	темный - светлый. Общеизвестная ассоциация «по смежности». Низкий регистр обычно ощущается более темным ⁶
Тембр	Колористичность. В обыденном языке фиксируется в выражении «тембровая окраска».
Фактура	прозрачная – насыщенная.

⁶ Так, Галеев в статье «Природа и функции синестезии в музыке» пишет: «Устойчиво и общеизвестно пространственно-гравитационное разделение звуков как “тяжелых” и “легких”, “низких” и “высоких”. Все эти синестетические характеристики взаимосвязаны опять-таки естественным образом, ибо в самом видимом мире “большое” чаще всего тяжелое, темное, рыхлое и низкое, а “маленькое” – почти всегда легче, светлее, острее и выше» [5, с.25].

ГРАВИТАЦИОННЫЕ АССОЦИАЦИИ	
<i>Регистровые сопоставления</i>	Общезначимая ассоциация «по смежности»: низкий регистр – большой, тяжелый предмет.
<i>Ладовое тяготение</i>	Ощущение ладовых тяготений из неустоя в устой
<i>Фактура</i>	Насыщенная – «тяжелая», или прозрачная – «легкая»
<i>Артикуляция</i>	Фиксируется в выражениях «легкое стаккато» и т.д.
ТАКТИЛЬНЫЕ (ОСЯЗАТЕЛЬНЫЕ) АССОЦИАЦИИ	
<i>Артикуляция</i>	Фиксируется в понятиях «мягкое» звучание и т.д.
<i>Диссонансы</i>	Ощущение диссонансов «острыми», «колкими» и т.д.
ЭНЕРГЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ТОНА	
В большей мере метафизическое понятие – ощущение интонационной напряженности [6] (характерно для тем в фугах Баха).	

В ходе апробации нашей гипотезы мы сделали вывод, что в каждом музыкальном произведении на имманентно-музыкальном уровне присутствуют практически все виды синестетических ассоциаций, но в зависимости от особенностей композиторского стиля воплощаются они по-разному. Во-первых: одна и та же категория проявляется через различные средства музыкальной выразительности; во-вторых, один или два вида ассоциаций обычно преобладают, таким образом, характеризую индивидуальный стиль композитора.

Для **Дебюсси** более характерны *оптические* и *пространственные* ассоциации. Первые проявляются через красочность, колористичность гармоний (вместо тона при функциональной логике), ладовые сопоставления, «иллюзорно-педальный» пианизм, реализующий идею фонизма, идеи тембральности на фортепиано (см. схему 2.: тембр – колористичность). Пространственные связаны с фактурой: в первую очередь, это автономные пласты звучания, воплощающиеся в дифференциации функций каждой горизонтальной линии, а также в регистровых расслоениях и трехстрочной нотной записи – как следствие ощущение пространственности и плотности музыкальной ткани.

В силу совсем иной, нежели у Дебюсси, системы звукоорганизации (четвертитоновость) – пространственность (и *пространственные* ассоциации) в музыкальных произведениях **И. Вышнеградского**

ощущаются по-другому. Из-за непривычного для уха «фальшивого» четвертитонового звучания, в музыкальных произведениях этого композитора пространственность реализуется на микроуровне, в процессе преодоления дистанции между интервалами – от звука к звуку. С этим связано и ощущение *энергетических* свойств музыки Вышнеградского как натяжения и напряжения (диссонанс мы обычно ощущаем более напряженным, а четвертитоновая музыка для нашего, воспитанного на темперированном строе, уха почти всегда диссонантна).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Артамонов И. Д. *Иллюзии зрения* / И. Д. Артамонов. — 3 изд. — М. : Наука, 1969. — 234 с.
2. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. «Цветной слух»: Казань и здесь была первой [электронный ресурс] / И. Л. Ванечкина, Б. М. Галеев, С. М. Галавина. — Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwsl-Kazan_r.htm
3. Гаккель Л. Е. Клод Дебюсси / Л. Е. Гаккель // *Фортепианная музыка XX века* : очерки. — 2 изд. — Л. : Сов. композитор, 1990. — С. 20-45.
4. Галеев Б. М. *О генезисе романтической синестезии «Музыка цвета»* [электронный ресурс] / Б. М. Галеев. Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ogenezii2_r.htm
5. Галеев Б. М. *Природа и функции синестезии в музыке* / Б. М. Галеев // *Музыковедение*. — 2006. — № 1 — С. 24-28.
6. Коляденко Н. П. *Синестетичность как компонент музыкально-интонационного процесса* [электронный ресурс] / Н. П. Коляденко. — Режим доступа : <http://elibrary.ru/item.asp?id=11933926>
7. Кузнецова Э. А. Вклад В. М. Бехтерева в учение о синестезии / Э. А. Кузнецова // *Бехтеревские чтения в Елабуге : Материалы международной научной конференции*. [Ред. кол.: А. М. Калимуллин, Н. Г. Валева, И. Е. Крапоткина, И. В. Корнилова] — Елабуга : Изд-во ЕГПУ, 2008. — С. 160-170.
8. Курт Э. Курт Э. *Тонпсихология и музыкальная психология* / Э. Курт // *Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия* [Сост. и ред. А. Е. Тарас]. — М. : АСТ, 2005. — С. 618-698.

Лозенко Е. Синестезия в системе категорий музыкознания. Дан обзор основных исследований явления синестезии и рассматривается его взаимодействие с терминологией музыковедения. Автор статьи апробирует собственную матрицу синестетических ассоциаций на примере творчества Дебюсси, Мессиана и Вышнеградского.

Ключевые слова: синестезия, психология восприятия, смысл, композиторский стиль.

Лозенко К. Синестезія у системі категорій музикознавства. Надається огляд основних досліджень явища синестезії і розглядається його взаємодія з термінологією музикознавства. Автор статті апробує власну матрицю синестетичних асоціацій на прикладі творчості Дебюссі, Мессіана та Вишнеградського.

Ключові слова: синестезія, психологія сприйняття, сенс, композиторський стиль.

Lozenko K. Synaesthesia in the system of categories of musicology. The article provides an overview of key studies of the phenomenon of synaesthesia, and studies its interaction with the language of musicology. Author of the article develops own matrix of synesthetic associations as an example of creativity.

Key words: synesthesia, psychology of perception, sense, composer's style.

УДК 78.01:[78.071.1:781.68](477)

Ольга Шкет

**ДРАМА А. П. ЧЕХОВА «ДЯДЯ ВАНЯ» ТА ЇЇ
КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ОПЕРІ
Ю. ІЩЕНКА «МИ ВІДПОЧИНЕМО»**

Вивчення творчості видатного письменника та драматурга Антона Чехова – це завжди відкриття нових обріїв для творчих інтерпретацій. Один з класичних творів, який має шалений успіх на театральній сцені – драма «Дядя Ваня». Не дивлячись на те, що п'єса створена більше ніж століття тому, її актуальність просліджується і понині. У зв'язку із буттям чеховської творчості в музичному мистецтві, то тут зустрічаються лише поодинокі випадки. Найбільш послідовним у своїх зверненнях до творчості письменника і драматурга в українській музиці є київський композитор Юрій Іщенко, оперна творчість якого на цей час представлена трьома операми, створеними за сюжетами А. Чехова. Кожна з них виявляє індивідуальну композиторську інтерпретацію та оригінального трактування першоджерел. Його остання