

УДК 18

Холодинська С. М.

СИНЕСТЕЗИЯ: ВІД СПІВЧУТТЯ ДО МІЖЧУТТЄВОЇ АСОЦІАЦІЇ

Обоснована роль и значение синестезии – одной из разновидностей синтеза. Рассмотрена специфика литературной синестезии, феномены “цветного слуха” и “светомызыки”. Соответственно эстетико-художественным особенностям “полифонических искусств” исследована трансформация феномена синестезии от соощущения к межчувственной ассоциации.

Ключевые слова: синестезия, литература, ассоциации.

Sinaesthesia is an aspect of synthesis, its role and significance having been substantiated in this research work. The subjects passed in review are: particularity of literary sinaesthesia, phenomena of „colour hearing” and „light music”. In accordance with aesthetical and artistic features of „polyphonic arts”, transformation of sinaesthesia phenomenon was studied – starting with co-sensation and ending up with inter-sensitive associations.

Keywords: sinaesthesia, literature, associations.

Одним із різновидів синтезу є *синестезія*, що в перекладі з грецької буквально означає “співвідчуття”. Цей термін застосовують у літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології, психології. Він позначає специфічні сторони емоційного сприйняття світу. У психології в основі синестезії лежить унікальна здатність людської психіки до володіння додатковими вимірами сприйняття навколишнього світу. У разі вивчення художньої творчості під синестезією розуміємо побудову художнього світу через образне відтворення сукупності почуттів, сприйнятів.

Під впливом естетики неопозитивізму (А. Річардс, Ч. Огден) у західноєвропейській естетиці закріплюється поняття “синестезія”. З посиланням на концепцію А. Річардса, Л. Левчук зазначає: “Синестезія як міжчуттєва асоціація... це реакція на безпосередній стимул, це активізація пам’яті, попереднього досвіду, а на його основі – прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві, у процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії минулого, сучасного й майбутнього” [6, с. 17].

У такому тлумаченні синестезія набуває певного загальномистецького значення, значно розширюючи поняття “співчуття”. До позиції неопозитивістів близька і точка зору Б. Галєєва, який вважає, що синестезія – “переклад” зорових, слухових й інших образів, а також уявлень та навіть абстрактних понять однієї образної мови на іншу [3, с. 108]. Зазначимо, що вже практично три сторіччя вчені займаються дослідженням феномену синестезії, проте саме на рубежі XIX–XX століть явищем синестезії зацікавилися діячі різних видів мистецтва. Сьогодні цей феномен досліджують Б. Галєєв, І. Ванечкіна, Л. Докторовна, Д. Леонтєв, А. Мігунов. Метою нашої роботи є дослідження ролі синестезії у художньо-видовому синтезі.

Найбільш ранній прояв синестезії полягав у поєднанні світла (кольору) і музики (звука), для чого використовували спеціальний музичний інструмент на зразок органу, у якому звуковим клавішам відповідали певні кольори. Такий рід синестезії досліджували Л. Кастель, Е. Гофман, І. Гете. Пізніше, як відзначає А. Мігунов, „з’являються спроби синестезійного досвіду з алфавітом розмовної мови і синестезійні аналогії зі складними почуттями й переживаннями (наприклад, жалість бачать ніжно-блакитною, покірність – перлово-сірою, радість – яблучно-зеленою і т. ін.). На початку ХІХ століття вперше заговорили про психоделічні переживання на основі синестезійних переносів” [7, с. 119].

Спроби знайти поетичний еквівалент пересічній людині, створити “надчуттєвий” всесвіт знаходять висвітлення в теорії відповідностей французького символізму ХІХ століття (П. Варлен, Ш. Бодлер). Узагалі багато дослідників феномену синестезії вважають її унікальною, містичною здатністю, що не піддається поясненню. Близьким до цього є і визнання “кольорового слуху” надзвичайною властивістю людської психіки.

Водночас існують й інші види синестезії. Як відзначає Б. Галєєв, „до літературної синестезії відносять вирази на зразок “червоний заклик” (О. Блок) або “флейти звук зорево-блакитний” (К. Бальмонт), до образотворчої – картини М. Чурльоніса і В. Кандинського, до музичної – твори К. Дебюссі, М. Римського-Корсакова й О. Скребіна” [1, с. 5]. При цьому всі різновиди синестезії будуються на міжчуттєвих зв’язках.

Найпоширенішим видом синестезії є феномен „кольорового слуху”. Цей термін з’явився після публікації знаменитого “кольорового сонета” Артюра Рембо “Голосні” (“Voyelles”), який приголомшує незвичайною схемою відповідностей кольорів і звуків:

А – черный; белый – Е; И – красный; В – зелёный;
О – синий; тайну их скажу я в свой черёд.
А – бархатный корсет на теле насекомых
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е – белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск гордых ледников и хрупких опухал.
И – пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У – трепетная рябь зелёных вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.
О – звонкий рёв трубы, пронзительный и странный,
Полёты ангелов у тиши небес пространной –
О – дивных глаз её лиловые лучи.
Артюр Рембо (Переклад Кублицької-Піотух) [8, с. 82]

Музикознавча література стверджує, що феномен „кольорового слуху” мали композитори М. Римський-Корсаков, О. Скребін, Б. Асаф’єв, О. Мессіан, К. Дебюссі.

Найчастіше порівнюють здібності „кольорового споглядання” тональностей та акордів у музиці О. Скрябіна і М. Римського-Корсакова. Проте це не означає, що в когось із цих композиторів „кольоровий слух” кращий чи гірший. Просто кожний виходив зі своїх позицій. Проте Б. Галеев вважає, що О. Скрябін мав не просто „кольоровий слух”, як, скажімо, М. Римський-Корсаков. Для О. Скрябіна важливішою, ніж колірна, виявилася здатність „світлозвукової синестезії”, яка дозволила йому домогтися ефекту „осаянності”, „світлоносності” самої музики навіть без реального світла. У своїх творах велику увагу О. Скрябін приділяв різноманітним тембровим поєднанням. (У зв’язку з цим, хотілося б звернути увагу на одну маленьку деталь: у німецькій мові „тембр” називають „Klangfarbe”, що буквально означає „колір звука”.)

Таким чином, синестезія – це не просто образне єднання, а “перегук почуттів”, і саме поняття “кольоровий слух” – це метафора, оскільки кольоровий слух – суб’єктивне явище. Дуже легко провести аналогії там, де все пов’язане з малюнком, зі структурними відношеннями до слуху й зору. Не даремно ж говорять “мелодійний малюнок”, тому що малюнок у живописі так само, як і мелодія в музиці, – найважливіші компоненти цих мистецтв.

Колір, колірне сприйняття так само, як і музика, завжди відігравали в житті людини (і суспільства в цілому) важливу роль. Унаслідок розвитку суспільства, змінювалося і його ставлення до кольору: колірна гама поступово систематизувалася і класифікувалася.

Уже в добу античності філософи намагалися осмислити й класифікувати кольори, тобто розділити їх на головні й похідні. Згідно з теорією натурфілософів, головним стихіям (землі, воді, вогню й повітрю) повинні були відповідати головні кольори (чорний, жовтий, червоний і білий). Подібне сприйняття було близьке до міфологічного. Проте, як відомо, вже Арістотель вивчав колірні індукції, одночасний і послідовний колірний контраст і багато інших явищ, які пізніше були покладені в основу фізіологічної оптики. Крім того, саме Арістотель був засновником вчення про колірну гармонію.

Поняття гармонії взагалі вважалося в античності універсальним. На думку давньогрецьких учених, гармонія мала бути присутньою в усьому, починаючи від поняття людської душі до будови Космосу. Гармонію шукали як у різних видах мистецтва, так і в побудові суспільства, і навіть у співвідношенні чисел і колірної символіки (піфагорійці).

Так, піфагорійці вважали, що всі „планети” (включаючи також Місяць і Сонце) обертаються навколо Землі орбітами, пропорційними щаблям гами. Йдеться про так звану космічну музику (музику сфер). А саме: Сатурн звучить – „сі”, Юпітер – „до”, Марс – „ре”, Сонце – „мі”, Меркурій – „фа”, Венера – „соль”, Місяць – „ля”. Подібну музичну космологію зустрічаємо і в культурі Давнього Сходу, перш за все в Індії та в Китаї.

У добу середньовіччя панівне положення в усіх сферах життєдіяльності суспільства займала релігія. Суворі церковна ієрархія знайшла відображення в усіх галузях життя, зокрема й у ставленні до колірної символіки. У той час колір був свого

роду „засобом повідомлення інформації”, який активно використовували в живописі й скульптурі, в архітектурі та внутрішньому оздобленні палаців і храмів, у театрі та книжковій графіці й навіть в одязі. Так, згідно з церковною ієрархією, до „головних (божественних) кольорів” належали білий, червоний, синій, пурпурний, золотий і жовтий (як схожий на золото). Як другорядні розглядали чорний і зелений. Інші кольори взагалі ігнорували, оскільки вважалося, що тільки „божественні” або „царствені” кольори можуть піднести дух людини, а отже, і додати її думкам „благочестивого ладу”. Великого символічного значення релігія надавала білому та чорному кольорам. Білий колір, згідно зі Священним писанням, символізував віру і святість. Чорний колір символізував смерть, тому означав смиренність та аскетизм. Саме тому чорний колір використовували в одязі духівництва й особливо чернецтва.

У добу Відродження білий і чорний не вважали кольорами, проте при цьому визнавали основними фарбами в живописі. Крім того, треба відзначити, що в цей період завдяки творчості Леона Батиста Альберті (1404–1472) і Леонардо да Вінчі (1452–1519), у живописі з’явилися поняття, що характеризують колір, а саме насиченість, світлота і колірний тон.

XVII століття – століття науки, і тому в цей час для вивчення кольору використовують наукові методи. Значним щодо створення фізичної науки про колір був внесок Ісаака Ньютона (1643–1727), який наполягав на органічній єдності кольору й світла. Саме Ньютон створив фізичне підґрунтя під систематику кольору, яку в XIX столітті почали активно використовувати живописці.

Сьогодні колірна символіка зберігає свої позиції в геральдиці, функціональному фарбуванні виробничих об’єктів, у транспортній сигналізації та у збережених побутових ритуалах.

Спроби поглибити теорію синестезії і тим самим вплинути на практику розвитку синтезу мистецтв достатньо виразно можна простежити з кінця XX століття. Найпослідовніше цією проблемою займається відомий російський естетик Б. Галєєв, який вважає, що „розвиткові здібностей (синестезійного фонду культури) до синестезії в кожен добу відповідає глибина міжвидових зв’язків мистецтва і, відповідно, рівень складності синтезу в слухо-зорових мистецтвах, виявляючи собою один із показників прогресу в мистецтві, у підвищенні ступеня цілісності чуттєвого освоєння світу. Найбільш активний інтерес до синестезії з’являється під час становлення нових видів мистецтва, що використовують технічні засоби аудіовізуальної комунікації (кіномистецтво, телебачення і, більш очевидно, світломузика)” [2, с. 315].

Вивчаючи проблему синестезії загалом і світломузику зокрема, учений поєднує у своїй діяльності теоретичний і практичний аспекти. Так, якщо раніше теоретики світломузики розглядали її або в контексті живопису, або в контексті музики, то Б. Галєєв аналізує її в контексті хореографії. На його думку, мерехтіння кольору під музику на екрані – це не що інше, як танець. Нове мистецтво вчений називає не світломузикою і не колірною музикою, а видимою музикою. Він вважає, що в основу світломузики має бути покладений творчий синтез “автономних засад” – музики і композиційно організованого кольору – за принципом то збігу, то контрасту, то

контрапунктування, приблизно так, як у балеті поєднуються між собою музика і танець.

Таким чином, слід зазначити, що форми синтезу образотворчого мистецтва й музики можуть бути достатньо своєрідними. Але всі вони тією чи іншою мірою можуть розширювати й збагачувати в кращих своїх зразках можливості музики й образотворчого мистецтва.

Узагалі зорові й слухові враження за своєю природою настільки різні, що вони не можуть синтезуватися між собою прямо, без посередньої ланки. У театрі, кіно (тобто в “поліфонічних мистецтвах”) такою ланкою є драматична дія, стосовно якої “видиме” і “чутне” виступають як однаково властиві їм сторони. Роль посередньої ланки в змістовому синтезі звуку і світлоколюру може відігравати програмний задум твору (як, наприклад, в “Прометей” О. Скрибіна).

Світломузика найтісніше пов’язана і з музикою, і з живописом, і з кінематографом, і з музичним театром. Світломузична композиція використовує світлобарвистий матеріал (живопис), організований у спільному його розвитку зі звуком за законами музичної логіки та форми (музика), що несе в собі інтонації людського жесту й рухів інших природних об’єктів (хореографія) і здатний вільно розвиватися з використанням можливостей монтажу, зміни об’ємності плану, ракурсу тощо (кінематограф). У класифікаційній системі світломузику відносять до розряду “просторово-часових”, “слухо-зорових”, “інтонаційно-виразних” мистецтв.

Суміжною з досліджуваною проблемою є проблема сприйняття “поліфонічних видів” мистецтва. Вона потребує самостійного дослідження, але в контексті нашої роботи зазначимо наступне. На перший погляд, твори “поліфонічних видів” мистецтва будуються і сприймаються за протилежними синестезійній художній практиці правилами. Як відзначає А. Мігунов, „в опері, балеті, кінофільмі від початку присутнє все разом: колір, звук, рух. У випадку ж синестезії все це представлене чимось одним. У цій ситуації синестезійні почуття протікають ніби паралельно реальному. Вони можуть як збагачувати один одного, так і дисонувати” [7, с. 123]. Саме всі ці чинники необхідно враховувати постановникам “поліфонічних творів”, які задіюють сьогодні все більший спектр почуттів. Наприкінці 90-х років ХХ століття у Лондоні була поставлена опера С. Прокоф’єва “Любов до трьох апельсинів”, під час вистави якої глядачі мали можливість не тільки бачити й чути, а ще й нюхати. Подібна художня практика, швидше за все, матиме продовження, і, можливо, у найближчому майбутньому естетичною нормою стане створення добутоків, розрахованих на сприйняття п’ятьма людськими органами чуття.

Сучасне мистецтво екранного синтезу також містить у собі велику розмаїтість: кіно, телебачення, відео, комп’ютерні фільми. Є ще так звані слайдомузичні фільми, коли зі звичайних слайдів, зроблених за допомогою фотоапарата, створюються аудіовізуальні фільми.

Ще один “синтетичний вид” творчості – мультимедіапродукція. Термін “мультимедіа” вперше був використаний 1965 року для опису Exploding Plastic Inevitable – шоу, яке поєднало в собі живу рок-музику, кіно, експериментальні світлові ефекти та нетрадиційне мистецтво. У подальшому цей термін набув різних

значень. У сучасному музикознавстві, починаючи з 1990-х років, термін "мультимедіа" використовують для позначення самого феномену синтезу декількох генетично різних елементів з метою створення єдиного художнього цілого. У мультимедіа мистецтво може зливатися з навколишнім середовищем, природою, музика наповнюється шумами повсякденного життя, у "виконанні" використовуються різні засоби: звуки, картини, запахи, фарби. Отже, взаємодія мистецтва й техніки, що приводить до появи нових синтетичних жанрів і видів, сприяє розширенню рамок традиційної художньої культури.

Таким чином, мультимедійна продукція є відкритою для експерименту, а отже, припускає невичерпні можливості для реалізації нових художніх ідей і найсміливіших творчих задумів і проектів.

Що ж стосується дослідження феномену синестезії на сучасному етапі, то Б. Галеев і І. Ванечкіна дійшли висновку, що буквально етимологічне розшифрування поняття "синестезія" як "співвідчуття" не відповідає реальному змісту цього явища. На їх думку, „синестезія – це скоріше “співуявлення”, “співпереживання”. За своєю психологічною природою – це конкретно-міжчуттєва асоціація” [5, с. 200].

Синестезія занурює нас у світ природних об'єктів. Людей, які мають синестетичні здібності, прийнято називати синестетами. Як правило, їх бісенсорне сприйняття навколишнього світу незвичне для людей, які мають різні відчуття. Проте у „світі синестетиків” існує своя ієрархія, усе залежить від типу синестезії.

Незважаючи на те, що людина має всього п'ять органів чуття, важко точно вказати, скільки вони утворюють можливих синестетичних поєднань. Адже навіть в однієї людини може існувати декілька варіантів змішування почуттів. Проте сучасні дослідження вказують на те, що найбільш часто різні чуттєві враження асоціюються все-таки з кольором.

Відомий художник-синестет Василь Кандинський (1866–1944) свого часу говорив: „...чи не схожий ”аромат” ФІОЛЕТОВОГО, наприклад, на пахощі ЖОВТОГО. І ОРАНЖЕВОГО? Світлого СИНЬО-ЗЕЛЕНОВОГО? А як „смак”, чи не різні ці кольори? Який смачний живопис! Для глядача або слухача це є мова, яка починає брати участь у витворі мистецтва. Ось тут вони, п'ять чуттів, знайомі людині. Не робіть помилку, помисливши, що ви „сприймаєте” живопис тільки за допомогою очей. Ні, ви сприймаєте його без ваших знань, за допомогою ваших п'яти чуттів. Ви вірите, що могло бути інакше?” [4, с. 312].

Якнайбільше синестетів зустрічаємо все-таки серед людей творчих професій, діячів мистецтва. У таких людей звичайно ще розвинутий і дар ясновидіння. (Наприклад, такі великі діячі мистецтва, як Р. Вагнер, О. Скрейбін, В. Кандинський усією своєю творчістю „передбачали” створення єдиного синтетичного мистецтва).

Таким чином, паралельно відбувалися два рівноцінні процеси: з одного боку, виникла потреба в синтезі мистецтв, а з другого – створилися сприятливі умови для її реалізації. На театральній сцені цей синтез здійснюється в XVII–XIX століттях, а починаючи з XX століття, виявляється на екрані в новітньому вигляді мистецтва – кіно. Одним із перших серед кінематографістів у 20–30-ті роки XX століття сформулював проблему співвідношення між видимим і чутним С. Ейзенштейн,

беручи до уваги саме таке явище, як синестезія. І тому, коли він говорив, що в німій пластиці німого кіно ми сприймаємо музику, він говорив саме про асоціативну музику.

Як правило, для зображення почуттів, емоцій будь-який митець користується не тільки загальною емоційною характеристикою того, що зображується, а й ліричним підтекстом твору, який може набувати самостійного значення. Цьому сприяє також звернення до художніх засобів суміжних мистецтв. Так, наприклад, в експресіоністів самостійним виразником експресії був колір, тому кожній художній деталі відповідали свої фарби. Музичне мистецтво з літературою зближує потреба ритмічно оформити речення, передати нюанси думки. Тому для багатьох письменників засобами розкриття психології персонажів стали музичні образи, а зближення з живописом вносило жанрову різноманітність.

Окремі види мистецтва за своєю суттю моносенсорні. Тому прагнення до синтезу мистецтв, до створення єдиного синтетичного („поліфонічного”) мистецтва ґрунтується на синестезії. Саме синестезія допомагає подолати видову обмеженість кожного мистецтва, зокрема компенсує неповноту чуттєвого сприйняття в моносенсорних мистецтвах. У кожному виді мистецтва поступово накопичувався так званий “синестетичний фонд”; проте виражальні засоби самих цих мистецтв при цьому еволюціонували.

Як ми зазначали вище, на початку ХХ століття митці інтуїтивно приходять до усвідомлення поліфонічного синтезу як важливого художнього прийому, який забезпечує злиття синтезованих елементів до рівня “органічного цілого”, а елементи цього цілого поза цілим не тільки втрачають контекст своїх властивостей, але й взагалі не можуть існувати. І виявляється, що, тільки досягнувши певного рівня цілісності, система може саморозвиватися. Таким чином, поліфонічна єдність є вищою формою синтезу і саме її застосування забезпечує здатність конкретних видів мистецтва до саморозвитку та відкриває перспективу появи нового мистецтва.

Література:

1. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике // Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. – М., 1992.
2. Галеев Б. М. Синестезия // Эстетика: Словарь / Под ред. А. А. Беляева и др. – М., 1989.
3. Галеев Б. М. Цветной слух // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – Т. 6. – М., 1982.
4. Кандинский В. В. Конкретное искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. – Т. 2. – М., 2001.
5. Корневище ОА: Книга неклассической эстетики: Монография / Ред. В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. – М., 1999.
6. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К., 1997.
7. Мигунов А. С. От синестезии к синтезу искусств // Многогранный мир Кандинского / Под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьяновой, В. С. Турчина. – М., 1999.
8. Рембо Артур. Гласные // Рембо А. Стихотворения. – М., 1960.