

Н. П. КОЛЯДЕНКО, А. Н. МЕЛЬНИКОВА
Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки

УДК 78.012

О СООТНОШЕНИИ СИНЕСТЕТИЧНОСТИ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В АНАЛИЗЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

В современном музыкознании наряду с другими междисциплинарными подходами, расширяющими его проблематику, актуализируется синестетический, основанный на феномене синестезии. По определению Б. Галеева, синестезия, входящая в механизм художественного мышления и восприятия, – *межчувственная ассоциация*, образующаяся на пересечении разных модальностей восприятия: аудиальной, визуальной и кинестетической. Синестезия как межчувственная или интермодальная связь лежит в основе *синестетичности*, которая является свойством художественного невербального мышления: «...невербальное мышление – более сложное, чем, например, просто визуальное или музыкальное мышление, ибо осуществляется оно уже в ранге связей в целостной полимодальной сенсорной системе» [3, с. 140].

Межчувственные связи обнаруживаются в произведениях разных стилевых направлений: барокко, романтизме, импрессионизме, символизме, экспрессионизме, минимализме, сонорной музыке. Эффективнее всего выявление синестетичности в романтической, импрессионистской и особенно в сонорной музыке, то есть, в тех музыкальных стилях, где на первом плане находится красота звучания.

В исследовательской литературе синестетический подход применяется для интерпретации творчества различных композиторов: Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, К. Дебюсси, О. Мессиаана, М. де Фальи, инструментальной музыки эпохи Барокко. В данной статье материалом для подтверждения теоретических положений послужили инструментальные произведения Э. Денисова.

О возможности рассматривать синестетичность музыкальных текстов говорят следующие аргументы. Первым аргументом является внимание композитора к фоническим качествам звучания, позволяющим активизировать визуально-цветовые и световые ассоциации. Во-вторых, значимость имеет стилевой критерий, который проявляется в большой роли сонорности в творчестве композитора. Эта сфера наиболее органична для проникновения в звуковые структуры иномодальных координат. В-третьих, о синестетичности мышления композитора часто говорит внешний программный критерий: многие произведения в названии содержат межчувственный компонент

(в частности, в творчестве Э. Денисова примером могут служить «Знаки на белом», «Голубая тетрадь», «Жизнь в красном цвете», «Силуэты»). Кроме того, одним из аргументов проявления в музыкальных текстах межчувственных связей может стать обнаружение спонтанного «синестетического нюансирования» в посвящённых им музыковедческих трудах.

Подчеркнём, что синестетический подход, как правило, не позиционирует себя как автономный, самостоятельный, дополняя такие академические подходы, как целостный и интонационный. Его основная задача состоит в том, чтобы под покровом предметности, обозначенной в программах исследуемых произведений, уточнить их беспредметный музыкальный смысл и более полно выявить образный строй. При этом отметим, что межчувственный алгоритм, как правило, задаёт сам композитор, ограничивая «горизонты смысла» (Г. Гадамер). В пределах этого алгоритма горизонты смысла колеблются, образуя две области смыслообразования: одну – между тем, что задумал композитор и как это «вычитал» исполнитель, и вторую – между исполнительской и исследовательской интерпретацией творчества композитора. Однако в целом синестетический анализ направлен на то, чтобы «удержать» восприятие в пределах заданного композитором русла.

Обозначим процедуру синестетического анализа, сформированного в исследованиях Н. Коляденко [6]. Анализ состоит из нескольких этапов. На первом этапе составляется *целостный визуальный гештальт* – изображение музыкального звучания с помощью беспредметных пространственных образов. Второй этап предполагает составление *таблиц синестетического маркирования*, включающих вербальную фиксацию межчувственных (визуальных, кинестетических) параметров отдельных тем и разделов произведения. Эта сфера представлена различными координатами (параметрами) музыкального звучания: визуальной (светлота/темнота; ясность/туманность; плотность /разрежённость), тактильной (мягкость/острота; упругость /пластичность), гравитационной (тяжесть-невесомость) и др. На третьем создаётся *музыкальный «осциллограф»* – фиксация посредством визуальных линий звуковысотного и метроритмического параметров интонационного процесса. На основании полученных по-

лиמודальных признаков составляется «общий эмоциональный знак» звучания сначала темы, затем каждого раздела и, наконец, всего произведения как первый этап понимания смысла. В результате указанных процедур устанавливается беспредметный музыкальный смысл анализируемых сочинений. Затем происходит соотнесение с другими процедурами музыковедческого анализа. Относительная объективность синестетической интерпретации произведений в пределах заданных композитором «горизонтов смысла» поддерживается экспериментальными процедурами.

Для того, чтобы продемонстрировать относительную объективность синестетической интерпретации инструментальных произведений Э. Денисова (фортепианной пьесы «Знаки на белом» и её оркестрового переложения «Колокола в тумане»), оркестровой пьесы «Живопись», инструментальной композиции «Диана в осеннем ветре»), были проведены эксперименты среди студентов разных курсов и факультетов Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки. Первый эксперимент включал создание беспредметных визуальных гештальтов анализируемых произведений, второй – синестетическое маркирование звучания отдельных фрагментов анализируемых пьес. В ответах каждого участника эксперимента выделяются очень интересные и точно подобранные фразы о звучащем фрагменте, расширяющие его чувственное смысловое поле.

В частности, выполненные задания подтвердили наличие интерсубъективности восприятия у студентов, принимавших участие в фиксировании межчувственных признаков композиции «Диана в осеннем ветре» (1984), написанной для концертирующего альты, фортепиано, вибратона, контрабаса и входящей в инструментальный цикл Э. Денисова «Три картины Пауля Клее».

Подчеркнём, что в заглавии пьесы обозначен конкретный образ, инициированный картиной П. Клее. «Диана в осеннем ветре» изображает поэтический силуэт, обрамлённый цветными пятнами пастельных тонов. Многообразие же установленных в процессе эксперимента межчувственных нюансов, не нарушив пределы заданного автором образа, в то же время, подтвердило выявленный в процессе исследовательской интерпретации его беспредметный «смысловой горизонт». В синестетическом аспекте конкретный образ Дианы был уточнён посредством *общего эмоционального знака* музыкальной композиции, который можно определить как завуалированное невесомое облако тишины. Общий эмоциональный знак подкреплялся установленными межчувственными координатами, которые фиксировали шепчущее, шелестящее, прозрачное, прохладное звучание, окутываемое вибрирующим, тревожным, плотным звучанием ветра, вносящим беспокойство и не препятствующим растворению и исчезновению в космической невесомости светящегося, истаивающего образа-облака Дианы.

Исследовательская интерпретация и экспериментальные процедуры позволили предположить, что синестетический подход в анализе музыкальных произведений не только способствует самораскрытию личности слушателя в процессе межчувственного анализа сочинения, но и помогает расширить межчувственную «ауру» и смысловое поле произведения и выйти на более глубокий уровень понимания его интрамузыкальной семантики.

В то же время, указанное свойство синестетичности – дополнение академических музыковедческих методов межчувственным ракурсом – обуславливает возможность её сопоставления с актуализирующимся в последнее время интертекстуальным подходом. Интертекстуальный подход, который возможен, в том числе, в анализе произведений Э. Денисова, как полагаем, содержит для этого предпосылки. Межчувственные связи более эффективно обнаруживаются в тех случаях, когда в формировании музыкальных произведений участвуют межтекстовые взаимодействия, особенно если они возникают между текстами разной языковой природы (звуковыми, вербальными, визуальными).

Проблематика интертекстуальности в музыке стала привлекать к себе особое внимание в течение последних десяти лет. В работах М. Арановского, Л. Дьячковой, М. Раку и других исследователей сформулированы важные положения, позволяющие обогатить аналитический аппарат музыкознания. При этом попытка сопоставления двух подходов может, как представляется, наметить некоторые аспекты расширения границ синестетической интерпретации музыкальных текстов. (Отметим, что к интертекстуальности мы обращаемся частично и только в тех аспектах, которые могут соприкасаться с синестетичностью).

Известно, что одним из основных в проблеме интертекстуальности является понятие *текста* («плетение», «паутина», «ткань», по Р. Барту) как пространства, где в процессе образования смыслов происходит «выход в другие тексты, другие коды» (М. Арановский). С синестетической точки зрения, текст может быть трактован как пространство, в котором происходит процесс образования смыслов на основе не только межтекстовых, но и межчувственных связей. В процесс образования музыкальных смыслов впадают интермодальные синтезы, на основе которых создается «плетение ткани» текста. И если, по Р. Барту, текст подключается к другим текстам, то в данном случае происходит одновременное подключение синестетического анализа, апеллирующего к восприятию интерпретирующего субъекта.

В понимание интертекстуальных связей вносит уточнение понятие *диалога*. Это понятие в приложении к межтекстовым отношениям получило активную разработку в исследованиях Ю. Кристевой, которая развивает предложенную М. Бахтиным идею диалогичности, осуществляющейся между автором создаваемого текста, автором «чужого» текста и получателем текста.

Кристева формулирует основной тезис, подчёркивающий присутствие диалога в межтекстовых отношениях: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [цит. по: 4, с. 12].

Однако в целом понятие диалогичности имеет непосредственное отношение к проблеме понимания и интерпретации художественного произведения: диалог принято трактовать как пересечение смыслов на различных уровнях. В частности, в современных исследованиях интерес представляет точка зрения П. Волковой, которая трактует синестетичность как «диалог модальностей» [2, с. 81]. Согласно Волковой, в процессе диалога модальностей происходит пере-выражение информации, поступающей по чувственным каналам восприятия [там же]. В контексте нашего исследования такая трактовка синестетичности представляется продуктивной, поскольку позволяет на основе диалогичности объединить интертекстуальные и межчувственные связи. Совмещая диалог текстов и диалог модальностей, исследователь может анализировать *двойной диалог*.

Значимым в теории интертекстуальности представляется указание на преимущественную *сферу смыслообразования*. В данном случае становится важным то, как воспринимается процесс смыслообразования: в последовательном движении элементов текста (горизонтальное прочтение) или в одновременности (вертикальное прочтение). Рассматривая с этой точки зрения межчувственные связи, можно отметить, что синестетический анализ позволяет формировать процесс интерпретации смысла текста в единстве вертикального и горизонтального охвата. Вертикальный (одновременный) охват создают процедуры создания *целостного визуального гештальта* и *синестетического маркирования*, горизонтальный же (последовательный) срез фиксирует процедуру *музыкального осциллографа*.

Следующее положение теории интертекстуальности, которое можно соотнести с синестетичностью, касается *способа формирования* межтекстовых связей. Как можно установить, «текст представляет собой многослойную «*сеть*» кодов» [4, с. 11]. Г. Косиков отмечает, что всякое без исключения произведение сплетено из необозримого числа культурных кодов. Об их существовании автор (писатель, композитор) по большей части не отдаёт себе ни малейшего отчёта, так как они впитаны им совершенно бессознательно. Культурный «код» кодирует осколки чего-то, что уже было читано, видно, совершено, пережито [7, с. 34]. Таким же образом в синестетическом анализе формируются межчувственные коды. Синестетические маркеры, визуальные гештальты, музыкальный осциллограф являются тем ключом, который помогает открыть (расшифровать) многослойную сеть кодов (помимо аудиального – визуально-световой, тактильно-гравитационный, а также – раскрывающий характеристики музыкального

пространства). В результате их расшифровки исследователем устанавливается уточняющий программность общий эмоциональный знак, который выявляет глубинный смысл музыкального образа.

Особенно плодотворным для предпринятого нами сопоставления двух подходов становится интертекстуальный метод И. Арнольд. Для образного представления этого метода автор использует *идею оптического поля* – пространство, в котором можно видеть предметы через линзу [1]. При изучении интертекстуальности такой линзой, по И. Арнольд, может служить цитата. Синестетический подход также может рассматриваться в контексте идеи оптического поля: как особая оптика, в которой функцию линзы выполняют межчувственные связи. Такая оптика проявляется при включении отдельных процедур синестетического анализа. В синестетическом анализе *макроскопической оптикой* можно считать его первый этап – создание целостного визуального гештальта. Второй этап – составление *таблиц синестетического маркирования* можно обозначить как *микроскопическую оптику*, которая позволяет маркировать мельчайшие изменения межчувственных нюансов. В результате же соединения интертекстуальной и синестетической оптик образуется своего рода двойная линза, а соединение двух оптик может привести к возникновению новых нюансов в интерпретации произведений искусств.

Для синестетической интерпретации может быть плодотворным понятие экстрамузыкальной интертекстуальности (О. Спорыхина). Особенно эффективно оно проявляется в сфере синтетических жанров. В этом плане синтетические художественные тексты получили в теории интертекстуальности название *политексты* – «включающие коммуникативные элементы из иной художественной реальности – вербальный ряд, живопись, пластика, хореография, сценография ... или указание на внемузыкальный импульс сочинения при помощи программного заголовка» [9].

В творчестве Э. Денисова примером введения литературного текста в вокальное произведение может служить вокально-сценическая композиция «Жизнь в красном цвете» – на стихи Б. Виана; в качестве примера произведения, в котором внемузыкальным импульсом сочинения является программный заголовок, может быть названа фортепианная пьеса «Знаки на белом» с предшествующим эпиграфом, в основе которого лежит строка из «Книги Монель» Марселя Швоба «и появилось королевство, но оно было замуровано белизной».

Наиболее значимой сферой образования *экстрамузыкальной интертекстуальности* в музыке являются такие политексты, как сценические жанры. Примером экстрамузыкальной интертекстуальности может служить вокально-сценическое произведение Э. Денисова «Голубая тетрадь», представляющее собой политекст, который создается «плетением» разных рядов: вербальный ряд – текст-либретто,

который создан на основе стихотворений Д. Хармса и А. Введенского; визуальный – сценические и цвето-световые (световая партия) рекомендации композитора; аудиальный – музыкальная партитура. Каждый из рядов имеет свой код, в результате их совмещения образуется многослойная сеть кодов, которая адресует нас к первичному тексту. В связи с этим повышается тезаурус реципиента, который должен для интерпретации текста включить в поле его прочтения многочисленные межтекстовые и интермодальные связи.

Наконец, для синестетического подхода значимой является классификация уровней интертекстуальности, которую предлагает М. Раку [8]. Исследователь подразделяет интертекст на «тайный» и «явный». М. Раку обращается к синтетическому жанру оперы, в частности, к либретто «Пиковой дамы» Чайковского, написанному по известной повести А. Пушкина. Дзюн Тиба отмечает, что «первоисточник даёт анализу первый ключ к глубинному слою интертекстуального взаимодействия... Однако слишком большое отступление от пушкинской повести позволяет исследователю усомниться в самом статусе этого первоисточника, что приводит анализ к осознанию другого, “тайного”, интертекста» [4, с. 32]. По словам М. Раку, «“тайный” интертекст воздействует чаще именно на мотивном уровне, “явный” интертекст – на фабульном уровне. Важно то, что роль “тайного интертекста” могут выполнять не одно и не два произведения. “Хранилищем мотивов”, как правило, выступает корпус текстов» [8, с. 12].

На основе данного исследования позволим себе расширить классификацию интертекста («тайный» и «явный») и добавить ещё одно понятие, которое обозначим как «вероятностный» (возможный) или «исследовательский» интертекст (существующий в виде гипотетического предположения). Как представляется, данные типы интертекста прослеживаются в указанной композиции «Диане в осеннем ветре» Э. Денисова, которую с точки зрения интертекстуальности можно считать поэтически-живописно музыкальным сочинением. В интертекстуальном аспекте функцию «явного» интертекста в пьесе выполняет название произведения, которое отсылает к живописной композиции (картине) П. Клее с одноимённым названием.

Сферу смыслообразования в пьесе образует диалог текстов – музыкального и живописного. Для рассмотрения диалога Э. Денисова и П. Клее мы предварительно обращаемся к межчувственному анализу «звучания картины», используя микроскопическую оптику синестетического и интертекстуального подходов. Анализ звучания картины подтверждает совпадение общего эмоционального знака картины П. Клее и пьесы Э. Денисова.

Рассматривая произведение Э. Денисова на трёх этапах синестетического анализа через многослойную сеть межчувственных и межтекстовых кодов, мы

стремились сформировать *исследовательский политекст*. В исследовательском политексте отдельные, созданные интерпретаторами визуальные образы, дополняют друг друга, постепенно раскрывая всё более тонкие нюансы смысла пьесы. *Визуальный гештальт* как «эмоциональная пространственная свёртка» устанавливает лёгкое, колышущееся звучание листвы, вибрирующее, тревожное, плотное звучание ветра, вносящее беспокойство и не препятствующее растворению и исчезновению в космической невесомости светящегося, истаивающего образа-облака Дианы. В сравнении с ним участвующие в анализе *музыкальный «осциллограф»* и *межчувственное маркирование* звучания дают возможность уточнить процессуальную наполненность общего эмоционального знака. Так, внутреннее наполнение общего эмоционального знака начинается с завуалированного, прохладного звучания ветра, из которого появляется ясный, мягкий, пластичный образ-облако. Затем происходит расширение звукового поля второго раздела, в котором преобладает напряжение, взвинченность, цветовая насыщенность звучания. Наконец, вновь возвращается лёгкое, прохладное звучание в третьем разделе и коде, где происходит соединение холода и теплоты, истаивание звучности и растворение образа. (Следует отметить, что объём статьи не позволяет включить в неё описание дальнейшего целостного и интонационного анализа произведения, уточнению которого способствовало применение синестетических процедур).

Кроме того, сопоставление синестетичности и интертекстуальности может привести к включению в исследовательский политекст ещё одного – поэтического ряда. Образ Дианы нашёл отражение не только в живописном полотне П. Клее, музыкальном произведении Э. Денисова, но и в прозе Б. Зайцева – представителя русского литературного зарубежья. Если функцию «явного» интертекста в пьесе «Диана в осеннем ветре» Э. Денисова выполняет название произведения, отсылая к картине П. Клее, то функцию «возможного, вероятностного» интертекста, по нашему предположению, может выполнить рассказ Б. Зайцева «Диана». «Явный» и «вероятностный» интертексты не входят в пространство самого музыкального текста, они являются самостоятельными произведениями. Композитор вступает с ними в диалог, интерпретатор же может проследить интертекстуальный маршрут, в движении которого, присоединяя всё новые межтекстовые коды, формируется текст рассматриваемого произведения.

Для синестетического анализа показательным является то, что Б. Зайцев, описывая облик Дианы, обращается к различным чувственным модальностям: визуальной («улыбка слегка *засветила* её губы»), кинестетической («Диана же позволяет носить себя с тою *прохладю*, некою отдалённостью, которая делает из неё Диану»), визуально-кинестетической («солнце *обнимало* руки Дианы, *золотом* *зажигало* пушок на

руках»), аудиальной («над её лёгким платьем свободно возносится тонкая, длинная шея, несущая закруглённую, как бы *невучую* голову»), гравитационной, когда сравнивает её с пылинкой, подчёркивая лёгкость, невесомость образа.

Особый интерес представляет тот факт, что в этих трёх художественных текстах мы обнаруживаем три образные сферы – Диана, ветер и окружающий её фон: «тёплый воздух шелками полоскал лицо, рукава чёрного Дианина плаща всё взлетали и вились» (Б. Зайцев). В результате *общий эмоциональный и интертекстуальный знак* живописного, музыкального и литературного произведений в общих чертах совпадает – растворение, исчезновение образа Дианы в лёгком, невесомом, мягком, прохладном, дышащем, колышущемся фоне.

Осуществлённая интерпретация, с одной стороны, подтверждает синестетичность мышления Э. Денисова. С другой же стороны, она способствует расширению и коррекции смыслового поля не только композитора, но и авторов «явного» и «вероятностного» интертекстов – художника П. Клее и писателя Б. Зайцева.

Таким образом, на основе краткого анализа соотношения интертекстуальности и синестетичности

можно предположить, что их сопоставление возможно на следующих уровнях. Интертекстуальность и синестетичность принимают участие в уточнении образного строя анализируемых музыкальных текстов, являясь механизмами их интерпретации. Они преимущественно функционируют на бессознательном уровне, где действует ассоциативный и межчувственный тезаурус композитора, слушателя, исследователя. И в том, и в другом случае формируется многослойная сеть кодов (межтекстовых и межчувственных), музыкальный же текст воспринимается как точка пересечения времени и пространства, синтез разных модальностей. При этом процедуры синестетического анализа обнаруживают присущий интертекстуальности способ рассмотрения музыкального текста посредством создания оптического поля (макро- и микроскопической оптики).

Но наиболее значимо то, что и интертекстуальному, и синестетическому анализу свойственна незавершённость, открытость, которая инициируется неисчерпаемостью смысла художественного текста. Сопоставление двух подходов может уточнить аналитические позиции и способствовать расширению области возможных исследовательских прочтений художественного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И. В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). – СПб.: Образование, 1997.

2. Волкова П. С. Синестезия как условие понимания // «Прометей» – 2000 (о судьбе светомыслия: на рубеже веков): матер. междунар. конф. – Казань: Фэн, 2000. – С. 81–83.

3. Галеев Б. М. Синестезия не аномалия, а проявление невербального мышления // Языки науки – языки искусства. – М.: Прогресс-традиция, 2000. – С. 139–143.

4. Дзюн Тиба. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализа. – М.: Композитор, 2004.

5. Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения //

Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 17–40.

6. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005.

7. Пьеге-Гро Натали. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступит. ст. Г. К. Косикова. – М.: ЛКИ, 2008.

8. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. – 1999. – № 2. – С. 9–21.

9. Спорыхина О. И. Интекст как компонент стилистической системы П. И. Чайковского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2000.

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения,
кандидат философских наук,
профессор, зав. кафедрой истории,
философии и искусствоведения
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

Мельникова Анна Николаевна

аспирантка кафедры истории,
философии и искусствоведения
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

