



Н. П. КОЛЯДЕНКО

*Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки*

УДК 781.62

## СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОГО ПРОЦЕССА

**В**осприятии глубинных слоев музыкального текста на основе ассоциативной связи чувственных элементов образуется целостное, многомерное невербальное поле. В современном музыковедении обозначенная позиция связана с обращением к исследовательским процедурам, входящим в предметную область «психомузыкознания». В настоящей статье предлагается частичное решение поставленного вопроса с помощью одного из исследовательских подходов, основанных на психологическом феномене синестетичности.

### СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КАК СВОЙСТВО НЕВЕРБАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Сравнивая интонационно-драматургическую музыкальную форму с композиционной, аналитической, В. Медушевский подчеркивает, что она является «потенциальной предосновой и живой основой музыки» [14, с. 180]. При этом, как полагает автор, для теоретического анализа принципиальным является вопрос: «<...> каким именно образом из интонационной праосновы вырастает целостный организм музыки». И далее: «Вырастает ли он как дуб из земли или как дуб из желудя — сохраняя генетическую программу?» [там же]. Ответ на данный вопрос, как представляется, может лежать в русле обозначенной А. Лосевым необходимости «поисков мысленной картины живой связи вещей», в которой «смысловые элементы даны <...> как живое целое» [13, с. 429].

Синестетичность, обусловленная лежащей в ее основе *синестезией* (*synaesthesia* — букв. соощущение) или *межчувственными связями* в пси-

хике, является системным свойством формирования образного строя различных искусств. Как специфическое проявление невербального мышления, она образуется на пересечении нескольких чувственных модальностей: *слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической* [6, с.119].

Уточним ракурс обращения к межчувственным связям. Предметом нашего рассмотрения становятся не лексические синестезии («яркий, блестящий звук», «кричащий цвет», «сладкий запах»), изучаемые филологами, и не синестезии-тропы (хрестоматийный пример: «Флейты звук заревой, голубой, / Звук литавр — торжествующе-алый», — К. Бальмонта). Принципиально значимым в плане обращения к сфере разрывания невербального музыкально-интонационного процесса является механизм *ассоциативной природы синестезии* (А. Веллек, Б. Галеев). Межчувственные ассоциации, образующие связь между элементами двух или нескольких невербальных систем, разумеется, могут быть зафиксированы вербально, но, что более важно, в большинстве случаев они «незримо» формируют движущуюся «чувственную ткань» образа. Синестетический механизм, как мы предполагаем показать, способен образовать в глубинном ассоциативно-смысловом поле «живую связь» звука, жеста, ритма, цвето-света, контура и наполнить полимодальной энергетикой формирование музыкально-интонационного процесса.

В сопоставлении с композиционным уровнем музыкального текста как сферой проявляющейся в музыкальном мышлении дискретно-аналитической логики, интонационно-драматургический уро-

вень, очевидно, в большей степени характеризуется континуальными параметрами. Асафьевское понимание системы интонационных связей как процесса живого становления музыкальной мысли инициировало в отечественном музыкознании традицию истолкования интонационной формы как *синкретической*, ассимилирующей «несметные смысловые богатства жизненных и художественных источников выразительности» [14, с. 181]. Создающая многомерный процесс формирования музыкальных смыслов интонационная форма, «наиболее близкая внутренней форме», гибко и пластично выражающая глубинные смыслы («знаки интонационно-драматургической формы мотивированы со стороны смысла» [там же, с. 183, 182]), очевидно, непосредственно связана с предлогической *внутренней речью*. Проявление в интонационной форме особенностей внутренней речи можно обнаружить в ряде аспектов.

Прежде всего следует обратить внимание на то, что в плане когнитивной специализации полушарий головного мозга внутренняя речь управляется *невербальными функциональными механизмами*. Среди целого ряда операций, осуществляемых правым полушарием, исследователи определяют восприятие таких составляющих интонационного процесса, как звуковысотные отношения, тембр и гармонию [7, с. 265]. В отличие от присущих левополушарному мышлению логических операций вербализации, классификации, счета, восприятие интонационности в ряду правополушарных действий соотносится с распознаванием гештальтов, эмоциональной окраски речи, мимики и жестов, стереоскопичностью зрения, пространственными представлениями, интонацией устной речи (просодией) [там же]. Правополушарные функциональные механизмы объединяют в едином поле визуальные, пластические, пространственные координаты и, что особенно значимо, регулируемые внутренней речью просодические особенности словесной интонации, которые содержат темпоральный, артикуляционный, интонационный компоненты, интенсивность, изменчивость частоты, определенный диапазон. Близость во внутренней дологической речи интонационных координат иноmodalным (визуальным, пластическим) и просодическим характеристикам создает, как мы попытаемся показать в дальнейшем, органичную основу для их пересечений и взаимопереходов.

Другой аспект проявления в интонационной форме особенностей внутренней речи — ее от-

четливо выраженная *процессуальность*. Безусловно, все три синхронных масштабных уровня музыкального текста (фонический, синтаксический, или интонационно-драматургический, и композиционный) являются временными потоками, создающими процессуальность музыкального моделирования действительности. Однако в то время, как аналитическая «форма-кристалл» служит, если воспользоваться выражением К. Леви-Строса, «инструментом для уничтожения времени», интонационная форма-процесс реализует эффект «проживания времени», в котором, по В. Медушевскому, происходит завязывание плода творческого замысла и его органичное вызревание. Иными словами, в интонационном процессе находят отражение глубинные континуальные закономерности мышления, которые позволяют более отчетливо проследить не парадигматические (вертикальные), а синтагматические (горизонтальные) временные связи.

Третий же аспект принадлежности интонационной формы уровню предмышления, как полагаем, выражается в том, что в интерпретации интонационного процесса значительное место занимают *общепсихологические механизмы восприятия*. Поскольку в психологическом плане музыкально-интонационная специфичность — это «суммарная характеристика, обобщенно отражающая и характеристики объекта восприятия, и механизмы, и результат восприятия», в системе ее распознавания постоянно осуществляются акты интериоризации, то есть переходы от внешнего материального плана к внутреннему идеальному, мыслительному, представляемому [18, с. 107]. По всей видимости, постоянное взаимодействие интериоризации и экстериоризации, внешнего материального становления интонационного процесса и импульсов, идущих от внутренней речи, обеспечивает жизненность, подвижность, смысловую наполненность интонационного развертывания. Думается, что в сфере интериор- и экстериоризации возможны попытки обнаружить действие на интонационном уровне межчувственных связей. Корректировка звука иноmodalными ощущениями осуществляется при переходе во внутреннюю речь в процессе интериоризации (сначала в перцептивной модели композитора, затем в модели восприятия). Но в некоторых случаях с помощью экстериоризации межчувственные послы «всплывают» в поверхностные слои текста, и тогда возникают проявления синестетичности (например, цветовое мар-

кирование отдельных тем в партитуре симфонических эскизов К. Дебюсси «Море»).

Психологический подход к интерпретации интонационного процесса в музыкальном тексте позволяет, по Е. Назайкинскому, рассматривать «действия, связанные с сенсорным материалом восприятия, добываемым органами чувств», в частности, «интеграцию ощущений» [18, с. 103]. При этом в системе операций, обеспечиваемых системой соответствующих психологических механизмов, наряду с такими деятельностями, как например, познавательная, коммуникативная, мнемическая, важное место занимают операции, связанные с процессом интериоризации. К ним относятся прогностическая, апперцепционная и корректировочная [там же]. Как будет показано далее, к этим общепсихологическим операциям могут присоединяться синестетические механизмы, участвующие в формировании и восприятии интонационного уровня музыкального текста.

В целом, рассмотренные три аспекта проявления в интонационной форме особенностей внутренней речи, как полагаем, позволяют наметить пути проникновения в интонационные процессы синестетических связей. Выявление же особенностей действия межчувственных связей в интонационном процессе, вероятно, может быть отнесено к прерогативе научной сферы, названной В. Медушевским *процессуальной психосемиотикой*, ключевой проблемой которой являются отношения между «звуком» и «смыслом», развертываемые в динамике психических процессов [14, с. 184]. Для понимания роли синестетических механизмов значимость представляют такие сущностные для данной научной области процессы музыкального мышления, как звуко-смысловое *свертывание* и *развертывание* [там же].

Синестетическое интонационное свертывание имеет отличия от синестетических типов перевода временных механизмов в пространственные, осуществляемые на фоническом и композиционном уровнях. В фиксировании симультанных образов-гештальтов указанных двух уровней определяющую роль играют опосредованные межчувственные связи (комплексная синестезия «пространство и время», синестезия «мелодия-рисунок»)¹. Интонационное же свертывание базируется на межчувственных связях более глубокого плана. Об одном из вариантов синестетических связей, не выявляя их синестетического происхождения, как позволим себе предположить, пишет В. Медушевский. Он устанавливает механизм *интонационно-пластической генерализации* и

подчеркивает роль в этой генерализации телесно-звукового обобщения, а также массы тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций («мы говорим, например, о теплых и холодных, светлых и темных звучаниях, о звучаниях блестящих и матовых, об интонациях колючих, нежных, жестких или легких») [14, с. 186]. Механизм интонационно-пластической генерализации («симультанного обобщения», интонационного «стягивания», «сжатия» [там же, с. 186—187]), безусловно, сопровождается межчувственными связями. Но, как полагаем, особенно отчетливо синестетический характер симультанных интонационных образов выступает при обращении к итогу процедуры интонационного свертывания и в то же время к «зародышу и ростку музыкальной мысли» — «глубинной интонации» [там же, с. 188].

Глубинная интонация, или *прединтонация*, *праинтонация*, установленная в музыковедении, позволяет нам спроецировать в анализ интонационного уровня музыкального текста принадлежащую А. Лосеву *эйдосную* трактовку интонаций. По В. Медушевскому, глубинная интонация принадлежит внутренней форме, она неоформлена, «туманна», еще не содержит отчетливые элементы аналитической формы. Это — интонация «с еще не вставленной конструктивной серединой», с «еще не выделившимся в живой клетке структурным ядром» [там же, с. 188—189]. Соответственно понятие эйдосов как нефизических объектов, которые может воспринять *не ухо, а дух* слушателя [13, с. 418], может включать в себя множество локальных определений первообразов уровня внутренней речи. К ним относятся «первоосновы образа», «корни и элементы зарождения формы», «сенсорные допредметные праформы». Поскольку упомянутые праобразы находятся во внутренней речи в зачаточном состоянии, в аморфной образной материи языка, в них потенциально присутствуют все межчувственные связи.

Но еще более значимо то, что, следуя традиции П. Флоренского, можно трактовать интонацию как «информационную единицу», как «пребывающий в человеческом мышлении <...> один из мельчайших генов сознания» [17, с. 16]. Поэтому неслучайно в отечественной науке достаточно распространение получило расширенное, выходящее за пределы музыкального искусства понятие *интонации, интонационности, интонирования, интонационного строя* как одного из элементов целостного художественного сознания.

Соответственно и музыкальное интонирование, основанное на *глубинной интонации*, содержит в себе свернутые (или, вернее, еще не развернутые) матричные потенции, генетический код, способный программировать «завязывание плода творческого замысла и его органичное вызревание». Поэтому процитированный в начале статьи вопрос В. Медушевского предполагает утвердительный ответ на его вторую часть: очевидно, музыкально-интонационный процесс вырастает из глубинной интонации как дуб из желудя, сохраняя генетическую программу.

В вызревании же плодов *глубинной интонации* в музыкальном тексте определенное место принадлежит *межчувственным синтезам*. Здесь уместно обратиться к сравнению интонации с синкретической звуковой *сварой* индийской музыкальной теории<sup>2</sup>. Развитие асафьевской трактовки интонации как *смыслового инварианта* ведет к пониманию ее в виде «инвариантного атома музыкального смысла», вероятностного знака музыкального языка, абстрактной звуковой единицы, где свернуто инвариантное отношение акустических элементов, абстрактного каркаса стационарной части звукового образа [19, с. 8, 17]. Уточнить специфику интонации помогает понятие *свары* как синкретической тоновой зоны, внутри которой, наряду с высотным аспектом, существует симультанная многомерность звучания, целостный создаваемый, увеличивающийся, уменьшающийся вероятностный спектр звучания [там же, с. 21]. Отметим, что так же, как в синкретический, в вероятностный спектр звучания *свары* входят индомодальные компоненты, энергия интонации питается межчувственными токами, идущими от глубинной синкретической праинтонации. Неслучайно Э. Курт подчеркивал, что акустическое слышание есть лишь компонент глубокого и сложного процесса музыкального слышания. Нужно, как он считал, глубже заглянуть в процессы, происходящие в нас самих. Игра звучания происходит уже на самой поверхности музыкального становления. Музыкальное становление лишь проявляется в звучаниях, но не состоит из них [12, с. 39]. Добавим, что выявление в глубине интонационного процесса «кинетической энергии звука» (Курт), «звучащего вещества» (Асафьев), а также гравитационно-проприоцептивных синестезий дало основание Б. Галееву предложить термин «*синестетическая интонация*» [6, с. 142].

Роль межчувственных связей в процессе интонационного становления можно объяснить с

точки зрения принципа *pars pro toto* (часть вместо целого). Для него значима вероятностная метонимическая деталь — синестетический аттрактор<sup>3</sup>. Стационарная аудиальная (звуковысотная) часть интонации является информативной точкой, «стягивающей» воедино и ассимилирующей все находящиеся во внутренней речи индомодальные компоненты, способной замещать собой музыкальный образ в интонационном процессе. Можно также предположить, что, как и символы, интонации служат «аккумуляторами и проводниками психических процессов», а в процессе развертывания они становятся «трансформаторами и интеграторами различных психических энергий» и выполняют функцию синтропии, то есть увеличения силы напряжения психических и биологических энергий [2, с. 201].

Увеличение эффекта вероятности действия «каркаса», стационарной части интонации зависит, вероятно, от величины скрытой ауры потенциальных синестетических возможностей, «сопровождающих» глубинную интонацию до обретения ею стационарного звуковысотного-метроритмического ядра. В результате периодически появляющийся в процессе интонационного развертывания «точечный» смысловой инвариант хранит, в соответствии с законом *общего эмоционального знака*, скрытую полимодальную ауру межчувственных возможностей образа, выполняя апперцепционную функцию.

Вместе с движением в музыкальном процессе акустической части интонации в процессе экстерииоризации потенциально мигрируют из прединтонационного в более высокие смысловые уровни и индомодальные компоненты, выполняя прогностическую функцию. В частности, на уровне ладовых отношений «всплывают» гравитационные соощущения, на уровне тембра — визуально-красочные, на уровне композиционной формы — пространственные, на уровне синтагматических связей — кинетические и т.п. Можно считать, что каждое новое появление стационарной «части вместо целого», в ее зависимости от контекстуальной направленности интонационно-драматургического развертывания и от возникновения иных музыкально-смысловых «ходов», параметров музыкального процесса, осуществляет синергетический «*эффект воронки*». Константная инвариантная часть интонации, выполняющая корректировочную функцию, «стягивает» в свое русло новые варианты межчувственных связей, формирующие иные смысловые оттенки

или преобразующие, трансформирующие смысл интонации до полного изменения ее семантики.

В то же время стоит сделать одно принципиальное уточнение. Следует учесть, что аудиальный каркас интонации недопустимо понимать как абстрактную звуковую единицу, «открытую воронку», которую можно заполнить любым межчувственным «вливанием» и трансформировать в любой образ. Каждому музыкальному тексту присуща индивидуальная интонация, ассимилирующая целостный стилистический облик творчества композитора и несущая в своем эйдетическом наполнении его генетический выразительный код. В искусстве инвариантная часть преобразующейся интонации не служит абстрактным носителем изменений. Инвариант — это константная часть чувственного образа реального мира, тесно связанная с изменением его конкретного наполнения и его индивидуальной спецификой.

Таким же образом музыкальная интонация-инвариант оказывается *вытяжкой* некоего фундаментального живого начала из физического синтеза качественных разномодальных признаков языковой материи [5, с. 54]. Поэтому очевидно, что основа бетховенского производного контраста, романтических интонационных метаморфоз или мотивных преобразований зависит в каждом случае от целого ряда проекций: стилистических, языковых, индивидуально-психологических, заключенных в межчувственных связях, окружающих инвариантную часть интонационного процесса.

Роль межчувственных связей в организации музыкально-интонационного процесса отчетливо проявляется в текстах *«неклассического» звукового пространства* (С. Исхакова) [10]. Отметим, что в открытых, разомкнутых музыкальных текстах происходит перенос акцента с композиционного уровня на интонационно-драматургический, при этом менее жестким становится действие «логосных» аналитических фильтров. В этом процессе межчувственные параметры музыкального звучания, вплетаясь в процесс композиционный, осуществляют «размывание» жесткой аналитической стороны формы.

В свою очередь для интонационного уровня в неклассических музыкальных текстах характерны иные, в сравнении с классико-романтическими, координаты. Здесь присутствует не линейное целенаправленно-поступательное развитие, а «в той или иной степени спрямленное движение, развертываемое на плоскости», «реконстру-

ируемое из отдельных кусков плоскости <...> кумулятивное (от латинского *sumulatio* — скопление) пространство музыкального переживания» [5, с. 56].

С ослаблением линейной, горизонтальной координаты связана и характерная для «открытых» текстов неклассического музыкального пространства, в частности, для *Moment-form*, неупорядоченная синтагматика, нередко сведение к нулю роли традиционных, имманентно-музыкальных методов конструирования синтагматических отношений между элементами, то есть интонационно-тематической работы, мотивированности интонационных связей [1, с. 3]. Однако слабая синтагматика компенсируется в неклассических музыкальных текстах актуализацией содержащихся в глубинной структуре возможностей сферы коллективного бессознательного, где «стирается граница между музыкальными и другими проявлениями заложенного в человеческой психике творческого потенциала» [там же]. Одновременно можно предположить, что в реализации возможностей формирования в интонационном слое неклассических музыкальных текстов синтагматических связей, заменяющих классицистское мотивно-тематическое развитие, принимают участие *межчувственные синтезы*.

Участие межчувственных связей в становлении интонационно-драматургического процесса проследим в статье на примере «неклассического» варианта принципа производного контраста и развивающего его метода образных трансформаций в творчестве О. Мессиана. Выбор текстов французского композитора в первую очередь обусловлен тем, что синестетические координаты в его творчестве способствуют созданию индивидуального варианта «разомкнутого» интонационного процесса.

#### СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОГО ПРОЦЕССА («РИТМИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ» О. МЕССИАНА)

Творчество Мессиана неслучайно именуют «музыкальным зодчеством» [20, с. 17]. Сам композитор открыто афиширует и анализирует присутствующие ему синопсические способности, ссылаясь на импульсы, уловленные им в творчестве художников-синестетов Ш. Блан-Гатти и Р. Делоне [16, с. 76, 81]. Он образно описывает в «Технике моего музыкального языка» импульсы, стимулировавшие синестетическую красочность его гармонии: «Мое тайное желание волшебной рос-

сыпи гармонии толкнуло меня к этим языкам пламени, этим неожиданным звездам, этим потокам сине-оранжевой лавы, этим планетам из бирюзы, этим фиолетовым краскам, этим гранитам несметных древесных ответвлений, этим вихрям звуков и цветов в хаосе радуг» [там же, с. 78]. Следом за композитором исследователи пишут о его «витражном» мышлении, инициированном эффектами витража и радуги, подчеркивают определенную окраску некоторых ладов ограниченной транспозиции, которые являются не гармониями в классическом смысле слова, а красками; отмечают изощренную ритмическую вариантность, «изнутри» создающую «трепетную полихромность» его музыкальной ткани [15, с.131]. Аккорды Мессиана (в частности, Д-аккорды с апподжиатурами) получают наименование «аккорды-статуи» [там же, с. 130]. В восприятии аккордики его «Хронохромии» рассматривается роль ассоциаций с окраской и фактурой драгоценных камней и минералов [22, с.341]<sup>4</sup>. Эти и многие другие параметры стиля и языка композитора свидетельствуют о том, что его синестетическое видение способствовало созданию статичного красочного музыкального витража, переливающегося цветными гранями-фрагментами «кумулятивного» музыкального пространства.

Но в то же время внутри «витражного» мышления Мессиана реализуется стремление «оживить» холодный кристалл композиции с помощью моделирования глубинных процессов созревания и роста различных элементов интонационной формы. Это стремление привело, в частности, к уникальной попытке, осуществленной композитором в «Ритмических этюдах»: в этом произведении он, помимо изощренной работы с ритмом, «изнутри» придающей развитию живой, спонтанный характер, впервые фиксировал то, что прежде принадлежало исполнительской интерпретации — индивидуальную инструментальную интонацию. В авторской записи «Ритмических этюдов» внешняя жесткая регламентация всех без исключения нюансов выразительности была обусловлена «потребностью выявления и фиксации живого интонационного рельефа» [20, с. 18]. Одновременно эти авторские уточнения исполнительских нюансов, как мы попытаемся показать, выполнили функцию экстерииоризации межчувственных составляющих музыкально-интонационного процесса. Автор перенес из внутренней формы в текст некоторые, обычно остающиеся в латентном состоянии, межчувственные «посылы», интермодальные суммарные характе-

ристики, потенциально существующие в протоформах, в глубинной интонации. Таким способом он в значительной степени облегчил истолкование своего текста, уменьшив долю субъективности в процедуре извлечения интерпретатором синестетической информации.

«Ритмические этюды» в хронологическом плане относятся к периоду 20—40 годов XX века. Их считают своеобразным итогом стилевых поисков предшествующих лет, отмечают актуализацию в них технического аспекта, приведшего к возрастанию роли сериальности. Действительно, Мессиаан жестко фиксирует технический алгоритм исполнения пьес, в котором сериализации подвергаются многие параметры<sup>5</sup>. Примечательно и то, что композитор стремится к дифференциации образных нюансов, сопровождая нотный текст ремарками: «медным звуком», «скользя», «неистово», «пронзительно и твердо», «радужно». В ракурсе же синестетической проблематики особенно значимо то, что тщательная дифференциация артикуляционных, ритмических, динамических нюансов («хорошо темперированная сонорность» [21, с. 16]) способствует восприятию живого непрекращающегося внутренне-го самодвижения интонационной формы. Данная дифференциация обуславливает правомерность применения в интерпретации интонационного процесса «Ритмических этюдов» такой (сформированной нами в рамках синестетического подхода) исследовательской процедуры, как *синестетическое маркирование* музыкальных образов<sup>6</sup>.

Среди четырех ритмических этюдов, демонстрирующих индивидуальный творческий замысел композитора, решающих разные образные и технические задачи и содержащих своеобразные синестетические нюансы, с точки зрения развития интонационного инварианта представляют интерес первый («Огненный остров») и четвертый («Огненный остров 2»). Но перед тем, как отметить особенности интонационного процесса в этих этюдах, стоит обратить внимание на вторую пьесу, примечательную в плане синестетичности мышления Мессиаана.

Второй этюд, названный «Системой длительностей и динамических оттенков», по мнению Т. Цареградской, в ракурсе синестетических идей Мессиаана можно считать выражением идеи «слаживания» звуковых параметров (квантитативного, динамического, фонетического, кинематического ряда), а также объединения звука и цвета с помощью бергсоновского понятия «интенсивности» [22, с. 264]. Предложение перевести название

этого этюда как «Система длительностей и интенсивностей» [20, с. 17], на наш взгляд, потенциально указывает на его межчувственный характер, поскольку позволяет распространить качество интенсивности со звуковой на другие модальности. Мессиаан «пробует вернуть звуку то синкретическое единство, которое было ему присуще в грегорианском хорале», он пытается «изнутри», с помощью «физиономии» звука, а также качества цветовых оттенков достичь той же слаженности» [22, с. 268]. Полностью поддерживая данную концепцию звука (добавив, кроме того, что такое понимание диффузности звука отсылает к упомянутой ранее синкретической интонации-«сваре»), позволим себе только уточнить вывод исследователя, считающего, что таким образом создается эффект «грязайля» — картины, состоящей из оттенков одного цвета [там же].

Как полагаем, лишь только в начале пьесы возникает пространственный эффект витража или грязайля, вызываемый пуантилистическими, микро-детализированными динамически, ритмически, артикуляционно вспыхивающими четкими, острыми красочными звуковыми точками и краткими, с изощренно выписанным ритмически-артикуляционным узором, мелодическими оборотами. Многослойная ткань пьесы, каждая нотная строка которой с помощью мельчайших динамических и артикуляционных градаций вмещает и фиксирует несколько пространственных слоев со своей внутренней жизнью, скорее создает эффект не статичного, а движущегося «звукового тела». Более всего здесь уместна ассоциация с красочным, светящимся, вспыхивающим разными гранями медленно вращающимся кристаллическим шаром. Редкие басовые звуки являются его осью, стержнем, на котором осуществляется новый медленный, тяжелый поворот кристалла; несколько звуковых слоев в среднем регистре — более близкие к середине сферы поверхности шара; верхние же, наружные, соприкасающиеся с воздухом и светом слои — слабые, легкие, прохладные, светящиеся звуковые точки.

Таким способом, при отсутствии скрепляющего интонационного ядра, при ослабленных синтагматических связях (пьеса оканчивается неподготовленной остановкой на одном из долгих басовых звуков: кристаллический шар перестал совершать медленные обороты), композитор формирует с помощью тотальной нюансировки слоев едва уловимые перемены состояния «звукового тела», воплощая эйдетический процесс его

внутренней жизни. Следовательно и в этом случае в эффекте вращающегося на месте вспыхивающего кристаллического шара можно обнаружить своеобразную синтагматическую проекцию или «инерцию развертывания текста», определенную «меру его связности» (Л. Акопян). Добавим, что даже в «витражном» мышлении Мессиаана исследователи находят процессуальные характеристики: «внутренний смысл приема развития в стиле «витража» — многообразие в единстве, своеобразные переливы эмоций, состояний, освещений, демонстрирующие каждый раз новые грани образа, подчеркивающие эффект феномена «свое другое» [15, с. 130]. Одновременно Мессиаан совершает процедуру экстернизации, помогая «всплыванию» на поверхность текста визуально-световых и цветовых, гравитационных межчувственных «посылов» и синестетическому нюансированию общего эмоционального знака пьесы — свойственному поэтике композитора образу сияющей разными гранями гармонии мироздания.

Ритмические же этюды 1 и 4 (первый и второй «Огненный остров» с подзаголовком «Посвящено Папуа») являются, как можно установить, продолжением линии сохранения в интонационном процессе «неклассических» музыкальных текстов мотивной инвариантности.

Программный заголовок с экзотическим посвящением, безусловно, нельзя не принимать во внимание. Однако применение синестетического ракурса в интонационном анализе связано с ориентацией в первую очередь не на экстрамузыкальную, а на интрамузыкальную семантику. Программные ремарки композитора («неистово», «подобно ударам молота», «подобно ударным инструментам»), типичное для него орнитологическое указание oiseau (птица) в первом этюде могут быть семантическими маркерами смысла, но тем не менее синестетические нюансы, по видимому, указывают на более глубокие смысловые слои. В этом плане считаем правомерным высказанное предположение, что творчество Мессиаана в целом не содержит программность, а «представляет в музыкальном потоке подлинные, первичные природные ландшафты и населяющих их птиц, солнце, море, которые могут быть предметом медитации». Поэтому музыка Мессиаана «апеллирует к универсальному слуховому опыту человека и общим физиологическим кодам» [8, с. 14]. В частности, «универсальные опорно-двигательные, гравитационные и тактильные реакции служат естественным каналом для

восприятия интонаций, ритмических и фактурных приемов, имеющих зрительно-кинетическую семантику», а множество гармонических, фактурных, тембровых эффектов направлены на «стимуляцию статических зрительных ассоциаций» [там же, с. 15].

Первый и четвертый этюды объединены общим инвариантом — интонационным ядром, константный элемент которого составляет четвертной звук основного тона на сильной доле, синкопированно взлетающий на восьмой длительности вверх (на большую или малую терцию) и утверждающе возвращающийся на основную ступень. В этой «вытяжке» из живого интонационного целого уже в результате гравитационной тяжести (основной тон на сильной доле, невысокий краткий подъем и мгновенное, подчиняемое мощному тяготению, возвращение к опоре) намечается семантика тяжело раскачивающегося «звукового тела». В его смысловой стилистический диапазон входят аллюзии с основными темами «Богатырской симфонии» Бородина и «Выплясыванием земли» из «Весны священной» Стравинского.

В первой пьесе терцовая интонация относится к теме, которую сам Мессиаан обозначает: «подобно ударам молота». Синестетические маркеры этой темы, появляющейся на фоне имитации звучания барабанов в крайнем нижнем регистре звукового полотна, указывают на следующие визуальные и кинестетические инномодальные признаки: звучание темное (черное), плотное, четкое, концентрированное, тяжелое, массивное, жаркое; в гравитационном плане — грубое, мощное, громоздкое, неповоротливое. Кинестетические характеристики, «схватывающие» эйдетическую «сплошность» процесса, — топчущееся на месте, затем обрушивающееся, обваливающееся в недра земли движение, — дополняют *общий эмоциональный знак* глубинной интонации — выражение грубой, мощной архаической силы.

Данная тема появляется в разных обликах: проводимая полностью, в сокращенном варианте, с отсеченным последним нисходящим мотивом, в виде инвариантного терцового ядра — части целого. В первом разделе-блоке она сопровождается типичными для Мессиаана аккордовыми гроздьями, многозвучными красочными пятнами, бесконечными цепочками терпких гармонических созвучий, вспыхивающими на противоположном теме верхнем полюсе звуковой плоскости, который можно считать «фактурным

символом мессиаановского фортепианного письма» [20, с. 17]. Она дополняется при втором проведении легким, острым, прозрачным, изощренным ритмическим рисунком пения неведомой птицы, обрастает звенящими диссонирующими звучаниями, приобретая взвинченно-тревожный оттенок. В среднем разделе с авторской ремаркой «неистово» в ускоренном темпе и октавном изложении повторяются два наиболее характерных элемента темы — константное интонационное ядро и нисходящий тритоновый ход. Наконец, в лаконичном репризном разделе возвращается второе, сопровождающееся имитацией птичьего пения, полное проведение темы, тяжелыми резкими ударами обрушивающееся на *sfff* в основной тон.

В четвертой пьесе — «Огненном острове 2» — с авторской ремаркой «быстро и свирепо», звучащей после сияющего, тихо вращающегося кристалла второй пьесы и настойчиво недоуменно заклинания третьей пьесы — «Ритмических невм», вновь возникает смысловой диапазон, симультанное обобщение которого создают синкопированные терцовые интонации, несущие «генетическую программу», матрицу общего эмоционального знака грубой, мощной архаической силы. Константная, стационарная часть интонации (звучащая здесь от *ля* первой октавы м. 3) стягивает в свое русло синестетические нюансы, образующие новые варианты образа в пределах смыслового диапазона общего эмоционального знака «архаичной силы». В процессе развития движение замедляется, становится более тяжеловесным, затем следует ремарка «быстро и свирепо», тема в октавном изложении в нижней части звукового полотна сталкивается в полифоническом противодвижении с падающими сверху, ей навстречу, синкопированными октавами *fff*.

Наконец, последняя трансформация генетического кода (интонационного ядра темы) возвращает ее в протоинтонационное состояние. Константная инвариантная часть — терцовая восходящая интонация — теряет фиксированный звуковысотный абрис и скользит вниз, превращаясь в терцию, окружающую основной тон. В этом варианте глубинной интонации терция имеет вероятностный характер; протоинтонация с еще не «вставленным» окончательно звуковым ядром хранит лишь предощущение общего эмоционального знака. Тем более органично ее появление в последнем блоке четвертого этюда, поскольку в смысловой диапазон «втягивается» глубинный архетипический образ *огня*. Протоинтонация на-

ходится внутри быстрого, однородного фонового движения восьмыми длительностями, создающими эффект горения. Фонový тематизм как суммарная синкретическая аура полимодальных смыслов позволяет вынести на поверхность текста (экстериоризировать) следующие межчувственные нюансы: плотные, темные, гладкие, неровные, густые, однородные, но с внезапно вспыхивающими точками звуковые полосы, создающие на переднем плане эффект ровного горения, близкий образам «Танца огня» М. де Фальи или поэмы «К пламени» Скрябина. Горящая огненная полоса переходит в резкую вспышку и обрушивающееся с мощной силой движение «звукового вещества», внезапно обрывающееся быстрыми, сухими аккордовыми ударами *sfff*.

Отметим, что архетип огня как коренящийся в глубинной памяти прообраз, преодолевает сильную гравитацию мощного тяжелого «звукового тела» — основного образа пьесы и «отрывает его от земли», почвы, сообщая ему с помощью полимодальной ауры энергию полета, горения. По мысли Г. Башляра, подчеркивающего всеохватность огня и его обращенность ко многим ощущениям, «в своем монотонном мерцании огонь предстает поистине тотальным явлением — говорящим, летучим, поющим» [4, с. 29].

Таким образом, инвариантное интонационное ядро в первом и четвертом ритмических этюдах становится стержнем развертывания интонационного процесса и реализует, в отличие от рассмотренного второго этюда, синтагматически сильные горизонтальные связи. Инвариантное зерно интонации как часть вместо целого является своеобразным генератором и трансформатором межчувственных энергий, хранящим связь с живой синкретической целостностью отражаемых явлений и ауру вероятностных полимодальных возможностей. Оно не только содержит генети-

ческую программу, в которой заключена память о предшествующем интонационном развитии в данном музыкальном тексте, но и является своеобразным кодом, позволяющим обнаружить внутри него элементы более глубоких уровней музыкального сознания, в частности, коллективного бессознательного. Архетипы как константы психологии бессознательного, «протоинтонационное ядро образа» [3, с. 23] присоединяются к скрепляющему музыкальный процесс инвариантному стержню. С одной стороны, они становятся полноправными участниками движения интонационной формы, с другой — выполняют функцию своеобразной редукции, корректируя экстрамузыкальную семантику музыкальных образов и придавая им глубину и бесконечность.

В заключение отметим, что осуществленный О. Мессианом в рассмотренной композиции вариант интонационного развития реализует в «неклассическом звуковом пространстве» синтагматические эффекты роста художественного целого. Скрепляющие процесс интонационного развития интонационные ядра — инварианты смысла, будучи вероятностными узлами, открытыми нишами пересечения различных смыслов, по мере «вызревания» интонационного процесса *заполняются* с помощью экстериоризации растущими и расширяющимися межчувственными «вливаниями».

Синестетическая же интерпретация, осуществляемая посредством извлечения из музыкального текста межчувственных нюансов, позволяет раскрыть его процессуальную картину «живой связи вещей» и сделать видимой заложенную как в желуде, из которого вырастает «звуковое дерево», генетическую программу — «живую основу» интонационной формы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Данные механизмы рассмотрены в монографии автора: [11, с. 131—174].

<sup>2</sup> И. Земцовский использовал сравнение интонации со сваркой как феноменом музыкального мышления, пытаясь, по его признанию, объяснить американским ученым непривычное для них понимание интонации [9, с. 4].

<sup>3</sup> В упомянутой монографии автора принцип *pars pro toto* рассматривается в синергетическом ракурсе [11, с. 181].

<sup>4</sup> Композитор синестетически представляет в «Хронохромии» цветовой спектр «вращения гармоний»: аккорды типа *A* — нежно-желтый, приглушенный, сияюще-розовый; аккорды типа *B* — хризопраз, зелено-голубой, матовый, черный сардоникс; аккорды типа *C* — горный хрусталь, «кошачий глаз», темно-зеленый [22, с. 334].

<sup>5</sup> В частности, перед второй пьесой он выписывает систему из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуля-

ции и 7 динамических оттенков, в третьей указывает появление тройных ритмических рядов, простых чисел и т.п.

<sup>6</sup>Подчеркнем, что для анализа интонационного процесса эта процедура приобретает большую актуальность в

сравнении с приемом создания целостного визуального гештальта, предваряющего анализ партитуры и применяющегося автором для рассмотрения фонического и композиционного уровней [11, с. 133—134].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 1996.
2. Ассанджолли Р. Психосинтез. — М.: Рефлбук; Киев: Ваклер, 1997.
3. Бауэр С. Модальность как категория мышления и специфика ее воплощения в музыкальном тексте // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных. — М., 1968. — Вып. 148. — С. 16—36.
4. Башляр Г. Психоанализ огня. — М.: Прогресс, 1973.
5. Бибикина Т. П. О топологических свойствах музыкального переживания // Интерпретация художественного текста: междисциплинарный семинар — 4 / Петрозаводская гос. консерватория. — Петрозаводск, 2001. — С. 30—45.
6. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). — Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 1987.
7. Грюссер О. Функциональная асимметрия мозга и ее значение для искусства, эстетического восприятия и творчества / О. Грюссер, Т. Зельке, Т. Цинда // Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. — М., 1995. — С. 265—300.
8. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре: проблемы языка искусства. — СПб., 2001. — С. 9—16.
9. Земцовский И. И. Текст — Культура — Человек: опыт синтетической парадигмы // Муз. академия. — 1992. — № 4. — С. 3—6.
10. Исхакова С. З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1998.
11. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха. — М.: Музгиз, 1931.
13. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995.
14. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. — М., 1980. — С. 178—194.
15. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей // Сов. музыка. — 1975. — № 12. — С. 128—133.
16. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. — М.: Греко-латинский кабинет Шичалина, 1994.
17. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах человечества: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 2000.
18. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. — М., 1980. — С. 91—111.
19. Никитенко О. Б. Фонологические аспекты музыкального языка: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1987.
20. Рощина Т. А. Исполнительская трактовка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1991.
21. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 1992.
22. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. — М.: Классика. XXI век, 2002.

### Коляденко Нина Павловна —

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