

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

УДК 78.01+781.1+785

ВИЗУАЛЬНЫЕ ГЕШТАЛТЫ В СИНЕСТЕТИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

Паулю Хиндемиту принадлежит такое наблюдение: «Мы все знаем впечатление, которое производит на нас во время ночной грозы резкий луч молнии. В течение одной секунды мы видим далёкий ландшафт, не только в обобщённом виде, но и в каждой детали. Музыкальные сочинения должны появляться таким же образом. Вряд ли можно назвать какого-либо подлинного композитора, которому не приходило в воображении музыкальное произведение в своей целостности в мгновенном озарении» [цит. по: 7, с. 5]. Музыкальная композиция «всегда является в форме молниеносного видения чем-то живописным, чтобы не сказать картиной; картина становится временем, время становится картиной» [там же].

Если по отношению к творческому процессу в музыке в целом такое требование может показаться излишне категоричным, то для музыкальной синестетики оно представляется одним из наиболее актуальных.

Синестетическая интерпретация относится к методологическим подходам, направленным на фиксацию в музыкальных текстах невербального чувственно-смыслового «поля». Феномен синестезии (межчувственной ассоциации), содержащей неразрывную связь визуальных, слуховых и тактильно-кинестетических ощущений, подключается в данном случае к целостному, интонационному, семантическому анализу, способствуя выявлению в «недрах» художественной образности скрытых интрамузыкальных механизмов формирования смыслов.

К синестетическому подходу в интерпретации музыкальных текстов относятся различные исследовательские процедуры. В частности, в анализе фонического и интонационно-драматургического уровней значимую роль играет межчувственная регистрация параметров музыкального звучания. В отличие от встречающегося в музыковедческих трудах спонтанного синестетического нюансирования музыкальных явлений, в синестетике она является отдельным этапом анализа и включает словарь визуальных и кинестетических координат звучания, определяемых исследователем или экспериментальной группой. Такая процедура основывается на синестезиях-метафорах (межчувственных «переносах»), позволяющих «уви-

деть» звучание как яркое, блестящее или тусклое, погашенное; телесно «ощутить» как горячее, обжигающее или прохладное, гладкое или колючее, грузное или воздушное, парящее) [см. монографию автора: 5, с. 141].

Вместе с тем, не менее важна для синестетического подхода другая исследовательская процедура, которая состоит в создании предваряющего музыковедческий анализ *целостного визуального гештальта* музыкального звучания. В данном случае темпоральное по своей онтологической природе музыкальное произведение может быть с помощью симультанирования «свёрнуто» в единомоментный пространственный образ. Именно о таком молниеносном видении музыкальной композиции свидетельствует приведённое наблюдение П. Хиндемита¹.

Для синестетической интерпретации музыкального звучания создать симультанный визуальный образ – это значит, опираясь на принцип «целое раньше частей», «поймать целостный гештальт, то есть «амодальную», предмодальную синтетическую форму, ещё не структурированную в языковых средствах музыкального искусства» [2, с. 5]. Эту целостность можно именовать по-разному. С гносеологической точки зрения она может быть отнесена к образу-представлению, создающему модель действительности сразу в общих чертах. В целостно-образных представлениях важная роль принадлежит эмоциональным механизмам воображения и интуиции. Однако помимо эмоциональной непосредственности образ-представление аккумулирует в единое смысловое пространство и многообразные концептуальные возможности, а также внутренние процессы взаимодействия элементов целого. Рассмотренное в аспекте синестетической проблематики целостное, непосредственное, концептуальное представление о музыкальном звучании, возникающее в сознании интерпретатора, сохраняет картину «живой» связи его межчувственных элементов.

В понимании механизма создания целостного образа-представления музыкального звучания представляет интерес один из его вариантов, описанный Платином. Египетские мудрецы для суждения о каком-нибудь неизученном предмете вначале символически (очевидно, иероглифически) изображали-схва-

тывали в рисунке его «субстратную цельность», то есть, воспроизводили целое, которое предшествовало частям, а затем, в святилище, толковали его уже рассудочным образом [там же]. Очевидна общность этой «субстратной цельности» с образом-представлением, аккумулирующим внутренние связи и элементы целого, и целостным гештальтом. Во всех случаях сознание фиксирует лишь генеральные свойства и связи объекта, отражающие структуру целого и соответствующие интуитивно-эмоциональному уровню познания.

Для понимания роли визуальных гештальтов в музыкальной синестетике представляется значимой позиция американского философа и музыковеда С. Лангер. Вслед за Э. Кассирером и Ч. Пирсом, С. Лангер акцентирует символический характер познания и разрабатывает предметную сферу «недискурсивного» или «презентативного» символизма. Дискурсивный символизм в познании состоит в линейности, выстраивании идей в отдельные ряды, цепочки, линии. Его материалом являются вербальные знаки и символы, обладающие фиксированными значениями и образующие словари определённых языков. За пределами же дискурсивной лежит обширная область невербальной (презентативной) символики, функционирующей не только в искусстве, но и в религии, мифах, ритуалах. Презентативные символы (в современной трактовке – элементы невербальной коммуникации или языковые элементы различных невербальных искусств: краски, линии, пропорции, звучания, ритмы, жесты) не имеют буквальных значений и своего словаря, синтаксиса.

Применяя для обозначения невербальной символики в музыке понятие «гештальты», С. Лангер, вслед за основателем гештальтпсихологии В. Келером, подчёркивает, что они имеют расплывчатое значение, но являются «фундаментальными образными формами, позволяющими нам объяснять столпотворение чистых впечатлений от мира вещей и случайностей» [6, с. 89]. Являясь видом презентативной символики, музыка представляет эмоциональное переживание не через отдельные элементы, подобные словам-дискретам, а через «глобальные формы, которые как элементы контрастного сопоставления неделимы» [там же, с. 207]. Составляющие таких гештальтных образов в музыке, как и элементы визуальных гештальтов, схватываются в одном акте видения.

Необходимость применения понятия «гештальт» С. Лангер объясняет большей сложностью невербальных образов в сравнении с фиксированными словарными значениями вербальных понятий: «Идея, содержащая слишком много мелких, но тесно связанных частей, слишком много связей внутри связей, не может быть “спроецирована” на дискурсивную форму; для речи она является слишком утончённой», – пишет она [там же, с. 85]. С. Лангер подчёркивает целостный, интегральный характер гештальтов,

которые как неделимые структуры объединяют разные чувственные формы (цвета, линии, звуки, пропорции). При этом она отмечает, что гештальты как символические образы содержат в себе больше, чем лишь визуальные ингредиенты, а именно – кинестетические и слуховые, а возможно, ещё и другие факторы. Признание С. Лангер символического и недискурсивного характера гештальтов является важным для современной музыкальной синестетики.

Следует подчеркнуть, что, в отличие от межчувственной регистрации музыкального звучания, создание визуальных гештальтов базируется не на синестезиях-метафорах, а на синестезиях другой разновидности – комплексных, содержащих «в снятом виде» энергию чувственных модальностей. В комплексной синестезии, помимо превращения времени в пространство и динамики в статику, мелодии переходят в линии, гармонии и тембры – в краски, а регистр и фактура образуют границы визуального полотна. Такая глобальная синестезия-универсалия, так же, как синестезии-метафоры, имеет вероятностный характер, поскольку пространственный образ музыкального произведения обнаруживает скрытую, таящуюся в полимодальных музыкальных эйдосах энергию топоса, гравитации, визуальных координат. После разворачивания симультанного образа во временной, темпоральной, энергия «межчувственного вливания» будет продолжать питать собой целостный образ, сообщая ему многомерность и давая материал для множественных исполнительских, слушательских, исследовательских интерпретаций. При этом, являясь целостным гештальтом, комплексная синестезия даёт ещё более широкий спектр проявлений, чем синестезии-метафоры, так как в этом случае происходит подключение к межчувственным связям концептуально-смысловой информации.

Создание визуального образа-представления музыкального звучания является первичным этапом синестетической интерпретации музыкального смысла, продуцируемого фактурно-фоническим словом, и связано с визуальными координатами «схватывания» целостного гештальта. В музыковедческих исследованиях существуют различные обозначения подобного психического образования, имеющего симультанный характер, являющегося своеобразной моделью музыкального текста (сначала неразвёрнутой, прединтонационной или протоинтонационной, внутренней, затем – реализованной в музыкальном тексте, а на третьем этапе – сопровождающей его восприятие). Целостное слуховое представление получило в музыковедении название «свёртка». М. Арановский считает его одной из форм «инобытия» или «пред-бытия» музыкального текста и называет его «эвристической моделью» [1, с. 58], сохраняющей инвариантные качества на всех стадиях творческого процесса: в замысле художника, в музыкальном тексте и в восприятии.

Этот способ в общих чертах соответствует визуальному гештальту. Разница заключается в том, что в случае создания «свёртки» или эвристической модели характерные качества воспринимаемого звучания интегрируются в целостный образ мысленно, в сознании воспринимающего; визуальный же гештальт представляет собой схватывание субстратной целостности воспринимаемого в реальном визуальном изображении. Его можно сопоставить с известными экспериментами по так называемой «музыкальной графике» (термин О. Рейнера) или «рисованию музыки» в музыкальной педагогике, в которых производится визуальное перекодирование музыкальных произведений, в результате которого «проступает кадр» пространственного изображения музыкального образа.

Однако в аспекте синестетической проблематики значимым становится то, что визуальный гештальт как проектировочная, эвристическая или перспективная модель музыкального текста, которая ещё не обладает звуковой спецификой, – имеет амодальный характер и содержит в себе доязыковые, глубинные «коды» смыслов. Если в стадии художественного замысла существует такой единый первичный код, который способен впоследствии трансформироваться в различные языковые элементы (краски, линии, формы, звуки), то эту же функцию может выполнить и визуальный гештальт как перспективная модель. Кроме того, она изначально пространственна, по отношению к ней процессуальность выступает как вторичное качество. Но, что особенно важно, составляющие одномоментную модель неаудиальные, незвуковые ощущения входят в её полимодальное пространство, питая на стадии замысла музыкальные образы.

Раскрывая специфику предлагаемого нами синестетического ракурса в исследовательской интерпретации музыкального звучания, подчеркнём, что музыкально-слуховые представления в данном случае составляют лишь часть динамики смыслового поля образа звучания. Ауру звучания создает континуум скрытых полимодальных признаков, ослабленных и затемнённых собственно акустическим компонентом. Поэтому цель синестетического анализа состоит в «подключении» исследователя к этому полимодальному континууму.

Кроме того, необходимо сделать ещё одно замечание. Для подтверждения правомерности применения синестетической интроспекции можно обратиться к экспериментам². Однако допустим, как полагаем, и другой вариант, когда исследователь как рядовой носитель музыкального и музыкально-художественного сознания устанавливает в ходе анализа межчувственные связи и, полагаясь на их интересубъективность, «вчитывает» их в текст, создавая свой вариант интерпретации.

Создаваемые в процессе экспериментов визуальные гештальты представляют собой почти или полубеспредметные изображения, образованные только

цветом, линиями и элементарными символическими элементами. Визуальные гештальты образа музыкального звучания могут быть сформированы группой слушателей, дальнейшие же исследовательские процедуры совершаются на их основе.

Обратимся к полученным в результате экспериментов визуальным гештальтам музыкальных образов.

Анализ нескольких вариантов визуальных гештальтов звучания «Поганого пляса Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского создаёт инвариантное представление о его фонической фактурно-пространственной организации. Огромная звукопространственная масса, громоздкое, угрожающее, но в то же время стремительное звучание, хаотичное мелькание в сочетании с настойчивым целеустремленным движением к финалу – эти первичные, непосредственные признаки музыкального переживания-представления нашли красочно-графическое отражение в визуальных гештальтах.

Если рассмотреть выполненные варианты работ с точки зрения синестетического восприятия фактурно-фонического слоя, складывается следующий полимодальный образ. Целостная, плотная «фронтальная плоскость» звукового поля, обозначенная в первых тактах «Поганого пляса...» одновременным мощным звуковым ударом, охватывающим крайние регистры звучания (от тромбонов и туб до флейт-пикколо), в симультанных гештальтах представлена плотной динамичной заполненностью «визуального полотна» от нижней до верхней границы. На рисунках обозначены «ярусы» пространственной плоскости с самостоятельными «ракурсами» – графическими образами, находящимися на разных глубинных планах и моделирующими объёмную и глубинную проекции (то есть, пространственно-кинестетические характеристики) музыкального звучания. Диссонантная цветовая наполненность «ярусов» пространственных композиций (прорезывающие пространство цветовые «броски» от чёрного, тёмно-фиолетового, огненно-красного в рельефных ярусах к пронзительному жёлтому в фоновых) отражает резкие контрасты в регистровой, тембровой и динамической «освещённости» звучания (от глissандо тромбонов до резкого свиста флейты-пикколо), намечая, таким образом, координаты визуально-звуковых соответствий. Одновременно цветовая тональность визуальных образов отсылает к сфере тактильно-температурных ощущений, вызывая впечатление кипения, жаркой, «огненной» звуковой массы. Массивные, мощные, тяжело «скачущие», или «мечущиеся» линии, «грохочущая» динамика цвета в гравитационном плане воссоздают ощущение тяжести, глубины и мощного земного тяготения, моделируя грубо-материальное «звуковое тело». Наконец, преобладание резких, колючих (образ *tekete* из гештальт-психологии), зигзагообразных линий и вращающихся треугольных форм является своеобразным «перекодированием» в визуальную языковую систему

основного рельефа звукового комплекса – угрожающего синкопированного тритонового мотива у тромбона (синестезия «мелодия – рисунок»).

В целом анализ вариантов визуальных гештальтов показывает, что симультанный пространственный образ, безусловно, не является адекватным «перевыражением» в визуальную модальность координат музыкального звучания. Как и «положено» образупредставлению, он моделирует лишь генеральные свойства и связи объекта – фонического слоя. Однако потенциально, в зачаточном состоянии такие симультанные образы содержат вероятностную полимодальную ауру глубинных смыслов и служат важным вспомогательным этапом в их интерпретации.

Поэтому в визуальных гештальтах достаточно отчетливо проявляется действие такого закона художественного мышления, трактованного с синестетической позиции, как подчинение *общему эмоциональному знаку* (термин Т. Рибо – С. Выготского). Общий эмоциональный знак в музыкальной образности, относящийся к недискурсивному, невербальному символизму, как полагаем, заменяет собой иллюстративную программу³ и осуществляет регуляцию межчувственных связей. Его корректировка совершается посредством отражения в визуальном образе структурного временного развёртывания процесса (снизу – вверх, из левого – в правый угол). Но допустимо и прочтение движения из центра к краям листа, как в одном из созданных визуальных гештальтов, и тогда энергия бешеного пляса, жар, кипение аккумулируются в образе чёрного разлома земной коры с вырывающимися из неё огненными потоками магмы. Такое видение «целого раньше частей», как полагаем, не только правомерно, но служит ещё одним аргументом в пользу беспредметного понимания музыкальных образов. Функцию программы в данном случае выполняет общий эмоциональный знак, который можно определить как гулко грохочущее, смерчеобразное, приближающееся движение мощного «звукового тела». Интермодальные же синтезы служат конкретизации материальной «плоти» этого звукового тела.

Такое действие общего эмоционального знака осуществляется во всех вариантах формирования симультанного визуального представления. Кратко остановимся на другой серии визуальных гештальтов, подчеркнув один принципиальный момент. Как и в лингвистических методах анализа смысловых полей слов с помощью пар признаков-антонимов, в данном случае более высокий коэффициент ассоциативности и продуцирования интермодальных связей возникает в тех случаях, когда одновременно образуются визуальные гештальты двух контрастных музыкальных произведений.

Так, с рисованием целостного образа «Поганого пляса Кашеева царства» соседствовало визуальное воспроизведение смыслового поля «Арабески» *E dur* К. Дебюсси. Не приводя анализ всего визуального

гештальта, отметим только наиболее существенные его моменты. Не зная название пьесы слушатели уловили и визуально отразили этимологию термина «арабеска» (*arabesco* с итальянского – арабский): узорающая фактура, «кружевная» капризная извилистая линия, идущая от стилизации растительных мотивов в орнаментике, преобладание абстрактно-орнаментальной созерцательности над выражением живого чувства. «В музыке Баха волнует не характер мелодии, а её очертание», – пишет Дебюсси о музыкальной арабеске. «Там иногда проскальзывают мелодические рисунки, кажущиеся узорами на очень старинных молитвенниках», – замечает он по поводу арабесочности в музыке О. Лассо и Палестрины [3, с. 21–22].

В музыковедческих анализах «Арабески» указывается на орнаментальные свойства фактуры, спонтанность, импровизационность развития благодаря рассредоточенной вариантной форме; незавершённости композиции, свободу направленных в бесконечность преобразований. В содержании пьесы отмечается поэтическая элегичность, а также фиксируются такие программные элементы, как яркие солнечные блики на поверхности моря, всплеск волн, нежное дуновение ветра, отдалённый перезвон колоколов.

Создание же синестетических визуальных гештальтов позволяет проникнуть в глубинные слои «звукового тела» и нюансировать реализуемый в них художественный смысл, подчиняющийся не изобразительной программе, а закону общего эмоционального знака. В этом плане отметим такие межчувственные координаты, как волнистые, плавно, текуче извивающиеся, струящиеся линии рельефа на визуальном полотне (синестетическая связь «мелодия – рисунок»), прохладные (тембр арфы, челесты), слабо пульсирующие пастельные цветовые пятна (тактильно-температурно – визуально-темброво-регистровые межчувственные связи), неотчётливая дифференцированность, затуманенность фигуро-фоновых границ и однородная освещённость центра и периферии звукового пространственного поля (комплексная синестезия «музыкальное пространство»).

Но наиболее ярко отражена в визуальных гештальтах интермодальная координата, связанная с гравитационными ощущениями. Отражённое арабесочными свободно-спонтанно струящимися линиями, звуковое тело предстаёт лишённым телесности, зыбким, растворённым в окружающей стихии, эфемерным. Помещённое в верхней части пространственного полотна, оно плавно качается, парит или легко, расслабленно, без сопротивления взмывает вверх и опускается в обтекающую его прозрачную (возможно, водную) среду, не подчиняясь гравитации. Один из гештальтов вызывает ассоциации с образом, принадлежащим самому композитору, в критической статье уподобившему музыкальное звучание «маленькому аэростату, обложенному облаками» [4, с. 15]. Гравитационная синестезия является ключом к пониманию синесте-

тического эмоционального знака звучания пьесы: свободное, лишённое грубой телесности растворение плывущего невесомого звукового тела в разрежённой, не отягощённой притяжением среде.

Таким образом, создание визуальных гештальтов музыкального звучания, которое можно считать способом синестетического целостного представления о музыкальном произведении, подготавливает чувственные полимодальные структуры и формы, органичные для восприятия. Эти структуры на следующих этапах, включающих аналитические «логосные» и концептуальные компоненты уровня мышления, будут служить средством связи дискретных значений и их недискурсивной составляющей.

Следует подчеркнуть, что создание визуального гештальта как синестетической исследовательской модели фонического уровня музыкального текста является процедурой, включающей герменевтические элементы. Принципиальна в этом плане герменевтическая установка на то, что смысл художественного произведения формируется на границе между текстом и сознанием воспринимающего, возникает из сцепления элементов текста и мыслей, эмоций, психических откликов реципиента.

В предлагаемом анализе попытки установления музыкального смысла предприняты в области, где обнаруживается пересечение элементов фоническо-

го слоя и синестетических обертонов, резонансов, которые, с одной стороны, составляют их смысловую ауру, с другой же – «вчитываются» в открытый, незамкнутый текст интерпретатором. Однако создание синестетической модели варианта смысла, формирующегося на границе с сознанием воспринимающего, в сущности, может сопутствовать любому музыковедческому анализу. Логосное, математически-точное «вычисление» объективных параметров элементов текста и потенциально множественное, вариантное «схватывание» живой, красочной музыкальной реальности – две неперемённые составляющие музыкального анализа.

«Реагирующее на музыку воображение является личностным, ассоциативным и логическим, окрашенным эмоцией, телесным ритмом, мечтой», – пишет С. Лангер. Здесь, как она подчёркивает, «не нужно обращаться к *Affektlehre*; указанное знание гораздо тоньше, глубже, изменчивее и гораздо важнее», ибо оно делает явления постижимыми, а «краткая ассоциация формируется вспышкой понимания» [6, с. 217]. Такому более глубокому пониманию музыкальных текстов способствует процедура создания визуальных гештальтов, в целостности и в «мгновенном озарении» фиксирующих межчувственное образно-смысловое поле, которое может быть отражено близкой музыке невербальной визуальной символикой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним также известный факт одномоментного видения Моцартом симфонии «Юпитер».

² Визуальные гештальты музыкального звучания были выполнены студентами Новосибирской государственной консерватории.

³ Подчёркнём, что участникам экспериментов в данном случае не сообщается название музыкального произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 130. – С. 56–58.
2. Вейман С. Т. Диалектика творческого процесса // Художественное творчество и психология. – М.: Наука, 1991. – С. 3 – 31.
3. Дебюсси К. Избранные письма. – Л.: Музыка, 1986.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – Л.: Музыка, 1964.

5. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
6. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000.
7. Budde E. Musik und Bilder: Erfahrung – Deutung – Darstellung: Ein Gespräch zwischen Wissenschaften. – Mannheim: Palatium Verl., 2000. – S. 1–8.

Коляденко Нина Павловна

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

