

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

ЛОЗЕНКО Катерина Олександрівна

УДК 78.01 : 78.071.1 “19/20”

**СИНЕСТЕЗІЯ ЯК СПОСІБ ОСЯГЕННЯ СМISЛУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ:
ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03. – Музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Харків – 2016

Дисертацією є рукопис

Робота виконана у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Міністерства культури України.

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
НИКОЛАЄВСЬКА Юлія Вікторівна,
Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри інтерпретології та
аналізу музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
проректор з наукової роботи, завідувач
кафедри історії музики та музичної етнографії

кандидат мистецтвознавства, доцент
РИНДЕНКО Оксана Валеріївна,
Національна музична академія України
імені І. П. Чайковського,
доцент кафедри спеціального фортепіано №2

Захист відбудеться «13» вересня 2016 р. об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 64.871.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою: 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13, ауд. 58.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського за адресою : 61003, м. Харків, м. Конституції 11/13.

Автореферат розісланий «12» серпня 2016 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства,
доцент



М. С. Чернявська

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Однією із важливих проблем сучасного мистецтвознавства є синестезія як явище міжчуттєвих асоціацій. Зацікавленість дослідників у вивченні цього феномену обумовлена тенденціями сучасного музичного мистецтва, що пов'язані з композиторським і виконавським мисленням, а також комунікацією зі слухачем. Музична творчість ХХ – початку ХХІ століть, що побудована на взаємодії видів мистецтв, докорінно змінила роль комунікативних зв'язків між композитором, виконавцем та слухачем, актуалізуючи інші виміри сприйняття, розуміння та інтерпретації. Один з таких вимірів, завдяки яким можуть зміщуватися смислові важелі, – *синестезія*. Якщо в якості міжчуттєвих співвідчуттів вона відома давно, то в якості міждисциплінарного методу музикознавства – знедавна. Новий сенс синестезії виявився у процесах композиторської творчості (І. Вишнеградський, О. Мессіан, Т. Мюрай, М. Монк, А. Кастілья-Авіла), виконавської інтерпретації (важливість внутрішнього «передслухання» якості звучання), сприйняття сучасної музики слухачем.

Дослідження цього феномену вимагає як задіяння широкого кола наукової проблематики, так і концентрації на специфіці її прояву в окремих видах мистецтв. Поява останнім часом низки досліджень, присвячених явищу синестезії, демонструє актуалізацію феномену в сьогоденні. На вітчизняних теренах наукові розвідки синестетичної проблематики здійснені в суміжних науках: філології (І.Редька), естетиці (О. Саленко), теорії та історії культури (К. Герлах). Синестезія як явище музичного мистецтва представлена дослідженнями Б. Галеева, І. Ванечкіної, Н. Коляденко, М. McCabe, С. Wai-Ling, М. Stephens, S. Fujita, та ін. Однак синестезія в контексті виконавської інтерпретації і сприйнятті сучасної музики непідготовленими слухачами дотепер залишається маловивченим феноменом.

Синестетичний *підхід* актуалізується у викладанні сольфеджіо (В. Брайнін, М. Карасьова), слухання музики (Н. Лук'янець, Н. Царьова), музичної графіки і музичної літератури (І. Ванечкіна, І. Трофимова). Затребуваність синестетичного підходу також пов'язана з технічним прогресом, візуалізацією сучасної культури і введенням в художню практику нових напрямків у мистецтві (світложивопис, відеоарт, інсталяції), опис яких вимагає оновлення категоріального апарату сучасного мистецтвознавства. Отже, системність проявів синестетичності у Новітньому мистецтві, педагогіці, науці виявляє актуальність «*Nomo synaesthesia*» як «феномену естетичного сприйняття ХХІ століття» (за визначенням М. Зайцевої).

Таким чином, актуальність теми зумовлена наступними позиціями:

- новими пошуками у композиторській творчості, що спрямована на всеохоплюючу взаємодію видів мистецтв та створенням принципово нових артефактів музичного мистецтва;
- трансформацією основних параметрів комунікативної системи сучасного мистецтва, що полягає в модифікації естетичних та інтерпретативних практик;
- значущістю синестетичної складової в сучасних процесах навчання (сольфеджіо, слухання музики, музична графіка та музична література, спеціальний клас);

- візуалізацією сучасної культури та необхідністю методологічного обґрунтування (методик опису) синестетичних явищ в аудіовізуальному мистецтві;

- необхідністю подальшої розробки синестетичного підходу до аналізу музичного твору (як композиторського тексту, так і виконавської інтерпретації).

Зв'язок дисертації з науковими програмами, темами, планами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ХДУМ ім. І. П. Котляревського (протокол № 4 від 24 листопада 2011 р.) та уточнено (протокол №4 від 26 листопада 2015 р.), відповідає комплексній темі кафедри інтерпретології та аналізу музики «Когнітивні моделі виконавської інтерпретології» перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2012-2017 рр. (протокол №2 від 25.10.2012 р.).

Мета дослідження полягає у виявленні принципів функціонування синестезії на різних рівнях музичної творчості.

Означена мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- окреслити парадигму сучасної синестезіології на підставі існуючих концепцій синестезії в різних сферах знання;
- узагальнити досвід вивчення синестезії в гуманітарних дослідженнях та сформувати понятійну базу музичної синестезіології;
- виявити «синестетичну складову» музикознавчих понять;
- систематизувати прояви різних видів синестетичних асоціацій в музичній творчості в залежності від їх сенсорної спрямованості;
- обґрунтувати синестетичність творчих концепцій І. Вишнеградського, О. Мессіана, Т. Мюрая, М. Монк, та виявити специфіку їхніх індивідуальних композиторських стилів;
- визначити функції синестетичних асоціацій в процесі виконавської інтерпретації музичного твору;
- аргументувати необхідність синестетичного слухання як особливої стратегії сприйняття творів сучасної музичної культури;
- виявити потенціал синестезії в аудіовізуальних творах Новітнього мистецтва.

Об'єктом дослідження є синестезія як феномен художньої творчості, **предметом** – специфіка прояву та функціонування синестезії в музичній творчості ХХ – початку ХХІ століть.

Матеріал дослідження. Аналітичним матеріалом дослідження є *твори для фортепіано*: «24 прелюдії у всіх тонах шкали» ор. 22 (№№ 1, 2), І. Вишнеградського, «Чотири ритмічні етюди» та «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, «Мандрагора» Т. Мюрая; *твори для камерного ансамблю*: «Етюд на кругові рухи» ор. 45 с І. Вишнеградського, «Тринадцять кольорів сонця, що заходить» Т. Мюрая, «Натюрморт з тишею» А. Кастілья-Авіла; а також *аудіоверсії творів* у виконанні Енрієтти Пюїж-Роже (Henriette Puig-Roget) і Казуоки Фуджі (Kazuoki Fujii), Сільвена Білльє (Sylvaine Billier) і Мартіни Жосте (Martine

Joste), Йозефа Крістофа (Josef Christof) і Штеффена Шлеєрмахера (Steffen Schleiermacher) – «24 прелюдії у всіх тонах шкали»; Роже Мюро (Roger Muraro), Анджели Х'юїт (Angela Hewitt) – «Чотири ритмічні етюд», Томоко Язави (Tomoko Yazawa), Мерилін Нонкен (Marilyn Nonken) – «Мандрагора». Крім того, проаналізовано *відеозаписи* музично-пластичних композицій М. Монк та А. Т. де Кеєрмакер, *sound performance* «SYN-PHON» К. Сізмана (C. Sisman), аудіовізуальні композиції С. Маліновскі (S. Malinowski) та К. Л. Тайнерта (K. L. Theinert). Матеріалом також стали трактати, статті, записи щоденників композиторів, та анкети респондентів, що приймали участь у синестетичних практикумах.

Теоретична база дисертації. Музикознавчий корпус дослідження представлено працями з:

– *теорії композиторських стилів ХХ – початку ХХІ ст.* (Л. Андрєєв, Т. Афанасенко, В. Виноградова, Л. Гаккель, Л. Гуральник, Н. Гуренко, В. Гурков, А. Деспотулі, В. Єкимовський, Є. Кривицька, Ю. Кудряшов, Н. Кулігіна, Р. Куницька, М. Лонг, С. Мозгот, О. Осадча, Т. Рощина, О. Ринденко, Л. Сабанєєв, А. Сокол, Т. Твердовська, Т. Цареградська, Д. Шутко, Cheong Wai- Ling, S. Colter, M. McCabe, M. Stephens S. Fujita); *теорії інтерпретації* (Д. Дятлов, Н. Корихалова, С. Єгорова, А. Єрмохін, В. Москаленко, Н. Мятієва, М. Скрєбкова-Філатова, M. Nonken); *теорії музичного смислу та смислоутворення* (Н. Гаріпова, О. Жарков, О. Нівельт, І. Тукова).

Міждисциплінарна природа об'єкта дослідження зумовила звернення до праць з *психології* (Л. Виготський, Е. Кузнецова, О. Лупенко, Г. Расник); *культурології* (Л. Багірова, О. Іванова, М. Інкіжекова, В. Калицький, Ю. Серебрякова); *естетики* (Б. Галєєв, Є. Коміна, С. Конанчук, Л. Фрейверт); *синестезіології в мистецтвознавстві* (М. Зайцева, Н. Каргаполова) та *музичної синестезіології* (І. Ванєчкіна, С. Камишнікова, О. Колганова, Н. Коляденко, С. Лисенко, А. Мельникова); *акустики* (І. Алдошина, Н. Гарбузов, Л. Кузнецов); *музичної педагогіки* (Є. Болотова, Є. Зеленіна, Н. Лук'янець, В. Ражников, А. Томашева) та *музичної психології* (М. Арановський, Т. Баришева, Л. Бочкар'єв, Г. Іванченко, Г. Кірнарська, Е. Курт, Є. Назайкинський, В. Петрушин, Б. Теплов, А. Торопова).

Методи дослідження. Методологічною основою аргументації наукових положень дисертації є сукупність загальнонаукових методів пізнання та спеціальних методів:

– *системний* – визначив принцип дослідження центрального поняття дисертації – «синестезія»;

– *комплексний* – дозволив вивчити проблему синестезії на всіх етапах створення музичного артефакту (в композиторської концепції, виконавської інтерпретації, слухацькому сприйнятті, педагогічних методиках);

– *функціональний* – виявив специфіку прояву синестезії на різних рівнях комунікативної системи музичної творчості;

– *компаративний* – задіяний при порівнянні виконавських інтерпретацій;

– *експериментальний* – на етапі проведення синестетичних практикумів.

Наукова новизна отриманих результатів пов'язана з комплексним вивченням синестезії в системі «композитор-виконавець-слухач». У дисертації *вперше*:

- узагальнено досвід вивчення міжчуттєвої асоціативності в сучасній музичній синестезіології;
- виявлено генезу понять, пов'язану із синестетичними проявами, і складено словник понять музичної синестезіології;
- змодельовано матрицю синестетичних відповідностей і апробовано на матеріалі композиторської та виконавської творчості;
- обґрунтовано системоутворюючу роль синестетичності у творчості І. Вишнеградського, О. Мессіана, Т. Мюрая, М. Монк, А. Т. де Кеєрсмакер;
- виявлено синестетичні маркери виконавської інтерпретації творів І. Вишнеградського, О. Мессіана, Т. Мюрая;
- запропоновано авторське визначення «когнітивної синестезії» та введено в науковий обіг поняття: «синестетична концепція творчості», «синестетичне передслухання» та «синестетичне слухання»;
- представлено приклади графічної нотації «дискурсивного типу» Е. Брауна, та «сугестивного типу» К. Сізмана, а також твори графічної нотації А. Кастілья-Авіли (A. Castilla-Ávila) як зразки твору «синестезії мистецтв»;
- проаналізовані аудіовізуальні композиції С. Маліновскі та К. Л. Тайнерта (як артефакти Новітнього мистецтва) з точки зору проявів синестетичності.

Отримали подальший розвиток:

- ідеї Б. Галєєва в аспекті розвитку понятійної системи музичної синестезіології;
- ідеї Н.Коляденко, пов'язані з синестетичною інтерпретацією музичного тексту;
- ідеї М. Зайцевої щодо існування синестез-системи мистецтва і специфіки прояву «Номо synaesthesia» в музичній культурі;
- ідеї А. Дорсо, що стосуються термінологічного визначення різних типів синестезії, зокрема, когнітивної.

Практичне значення отриманих результатів. Функціонування синестезії в структурі музичної комунікації було підтверджено експериментально в ході синестетичних практикумів. Матеріали дисертації представляють інтерес для подальших досліджень у галузі музичного мислення, інтерпретації та сприйняття і можуть бути використані у вузівських курсах «Сучасна музика», «Музична інтерпретація», «Історія світової музичної культури», «Музична психологія», а також у класі спеціального фортепіано у початкових, середніх та вищих навчальних музичних закладах України.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні теоретичні та аналітичні положення були викладені в доповідях на дванадцяти міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2011, 2013), «Сучасні проблеми музичного мистецтва» (Донецьк, 2011), «Просторово-часова

організація фактури в багатоголоссі музичної творчості» (Київ, 2012), «Дні науки: Назустріч століттю ОНМА імені А. В. Нежданової» (Одеса, 2013), «Класика в сучасній культурі» (Харків, 2013), «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 2014), «Механізми новацій в музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 2014, 2015), «Практична музикологія» (Харків, 2015), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2015), «Медіа-студії: Міждисциплінарні дебати» (Харків, 2015); також на синестетичних практикумах, що проведені автором дослідження на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського та ХНУ імені В. Н. Каразіна (2011, 2014-2015 рр.).

Публікації. Основні положення дослідження викладено в 8 наукових працях: 6 статтях, з яких 4 – у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у закордонному періодичному науковому виданні («Южно-российский музыкальный альманах», Росія), 1 – у науковій збірці, та тезах двох доповідей на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів (10 підрозділів і 16 пунктів), Висновків, Списку використаних джерел і трьох Додатків. Загальний обсяг роботи становить 264 сторінки, з яких основного тексту – 199 сторінок. Список використаних джерел містить 300 позицій (з них 47 – іноземними мовами).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дисертації, визначено мету, завдання, об'єкт і предмет дослідження. Охарактеризовано методологію і теоретичну базу, наукове та практичне значення отриманих результатів, наведено відомості щодо публікацій, апробації основних положень роботи, її структури.

У **Розділі 1 «Історичне осмислення синестезії: від філософських ідей до наукових концепцій у мистецтвознавстві»** висвітлюється специфіка теоретико-методологічного осмислення синестезії, розглядаються прояви цього феномену в культурному і мистецькому розмаїтті; узагальнюється досвід вивчення синестетичних асоціацій у мистецтві.

У **підрозділі 1.1 «Гене́за та еволю́ція явища синестезії»** представлено історію проявів світломузичних аналогій у філософії та художній практиці, яка виявилася в панмузичному світогляді мислителів Давнього Сходу та Давньої Греції, в ідеях кольорово-звукових відповідностей в трактатах науковців Середніх віків та Нового часу, в створенні моделей звуко-кольорових інструментів («Клавесин для очей» Л.Б. Кастеля), у прагненні митців епохи Романтизму до синтезу мистецтв.

Підрозділ 1.2 «Наукове осмислення синестезії» висвітлює розвиток наукової думки щодо синестезії як міждисциплінарної проблеми у XIX-XXI ст.

У **пункті 1.2.1 «Синестезія в психології XIX – початку XX століть: перші спроби наукового осмислення феномену»** розглянуто ранні дослідження міжчуттєвих співвідчуттів. Мистецтво та література, випередивши науку, накопичили великий синестетичний фонд. У дослідженнях кінця XIX – початку XX ст. поряд з вивченням аномальних форм явища прямо або опосередковано

вказується на його метафоричну образність, що можна розцінювати як перші кроки в напрямку розуміння синестезії художнього походження.

У пункті 1.2.2. «*Синестетична парадигма в сучасній науці*» окреслюється міждисциплінарна природа синестезії як об'єкта дослідження різноманітних галузей знань. У зв'язку з цим в ході роботи були проаналізовані дефініції, розглянуті існуючі концепції синестезії, представлено суміжні області синестетичної проблематики для різних наукових дисциплін. Виходячи з амбівалентної природи синестезії існують різні варіанти означень цих видів феномену: достеменна синестезія (true-synesthesia) та псевдо-синестезія (pseudo-synesthesia) – R.E. Cytowic, S.A.Day, J. Jewanski, особистісна (personal) і креативна (created) – Н. Heyrman, сильна (strong) і слабка (weak) синестезія (G. Martino, L. Marks), вроджена та когнітивна (А. Дорсо). Останнє визначення – *когнітивна синестезія*, що є «способом пізнання та самовираження в мистецтві», стало основою для подальшої розробки дефініції в рамках пропонованого дослідження.

Підрозділ 1.3. «Синестезія в науці про мистецтво» присвячено аналізу діяльності центрів дослідження синестезії в мистецтві, а також розгляду синестетичних авторських методик в музичній педагогіці:

В пункті 1.3.1. «*Казань та Новосибірськ – центри наукової розробки проблематики синестезії*» виокремлено напрями діяльності колективу НДІ «Прометей» (на чолі з Б. Галєєвим) та Новосибірської школи музичної синестезіології (на чолі з Н. Коляденко). Зазначається провідна роль НДІ «Прометей» у вивченні наступних наукових питань: взаємодія мистецтв, синестезія, кольоровий слух, сприйняття простору і гравітації в музиці, єдині закономірності гештальта в музиці і у візуальних мистецтвах. Н. Коляденко розвиває ідеї Б.Галєєва про «синестезію мистецтв», а також розробляє модель музично-художньої свідомості, підкреслюючи її онтологічну синестетичність. Подальша розробка цієї методології відбувається в дисертаційних дослідженнях аспірантів її наукового класу.

У пункті 1.3.2. «*Синестетичні методики у музичній педагогіці*» розглянуто авторські виховні проекти, що використовують синестезію в музичному вихованні. Автори відзначають ефективність методик: краще засвоєння матеріалу, активізацію уваги («Музична графіка» – І. Ванечкіна, І. Трофимова), більш повне, збагачене відчуттями, сприйняття емоційно-образної і смислової будови музичних творів («Слухання музики» – Н. Лук'янець, Н. Царьова), розвиток слуху завдяки технікам візуальних і кінестетичних вторинних реакцій («Сольфеджіо» – В. Брайнін, М. Карасьова). Проаналізовано практику Харківської театру-студії музичного-динамічного світложивопису (засновник – Ю. Правдюк) та запропоновано висновки щодо важливості різнобічного естетичного виховання, отримання навичок диференційованого слухання музичної фактури, вмінь провести аудіо-візуальні аналогії, розвитку музичної пам'яті завдяки синестетичним асоціаціям за принципом мнемонічних технік.

У *Висновках* до розділу зазначено «проблемні зони», що потребують більш детального вивчення: обсяг поняття у міждисциплінарній парадигмі, та формування системи понять у музикознавстві, а також подальша розробка процедури синестетичного аналізу музичного твору та його інтерпретації.

Розділ 2 «Теоретичні основи музичної синестезіології» присвячено узагальненню та співвіднесенню понять синестетичної термінології та обґрунтуванню теоретичних засад синестезії як інтегративного механізму, що дозволяє дослідникам осягнути процеси становлення художнього смислу на межі композиторського тексту і його інтерпретації.

У **підрозділі 2.1. «“Синестетичний” поняттєвий апарат музикознавства: досвід систематизації»** виявлено специфіку функціонування синестетичних асоціацій у *структурі музикознавчих понять*. Зазначається близькість понять «синтез» і «синестезія», проте останнє трактується як більш глибоке поєднання видів мистецтв і виявляється на різних масштабних рівнях: у вигляді «синестезії мистецтв» – наслідуванні одним видом мистецтв характерних особливостей іншого; у виникненні нових синестетичних жанрів мистецтва; у функціонуванні феномену на рівні окремого твору синтезу мистецтв, де синестезія як психологічний механізм забезпечує більш глибоку взаємодію засобів виразності різних видів мистецтв, утворюючи їхню «поліфактуру».

Здійснено аналіз синестетичності термінологічного дискурсу та продемонстровано взаємозв'язок синестезії з поняттями «звук», «фонізм», «тембр», «фактура» тощо. Запропоновано матрицю відповідностей засобів виразності (фактура, регістр, лад, гармонія, тембр, динаміка, артикуляція), композиторських ремарок та синестетичних асоціацій, що систематизовані в 6 груп: просторові, візуальні, гравітаційні, тактильні, кінестетичні, енергійні. З позицій музичної психології обґрунтовано можливість функціонування синестезії в музичній комунікації, що зумовлено, з одного боку *інтерсуб'єктивністю* синестетичних асоціацій, а з іншого – близькістю в музиці *синестетичних асоціацій та музичних емоцій*.

У **підрозділі 2.2. «Функціонування синестезії у структурі музичної комунікації»** представлено методологічний підхід дисертації через дослідження прояву та функцій синестетичних асоціацій на різних рівнях музичної діяльності (композиторської, виконавської, слухацької).

У пункті 2.2.1 *«Синестетичні асоціації в композиторській творчості: від задуму до нотного тексту»* запропоновано систему, за якою синестезія виявляється у творчості композитора на трьох масштабних рівнях: естетичному, передтекстовому та текстовому. Естетичний рівень формується на синестетичності художнього світогляду композитора, що може бути зумовлено специфікою національного стилю, стилю напряму або ж індивідуального стилю. Зокрема, прикладом синестетичності національного стилю можна назвати французьку музичну культуру, завдяки її зображальності та пластичності, стилю напряму – імпресіонізм (звідси музика як «звуковий живопис»), а індивідуального стилю – творча стратегія О. Скрябіна.

Передтекстовий рівень прояву синестезії втілюється в задумі композитора. Надійним джерелом виявлення синестетичності реального задуму можуть бути трактати, статті, записи щоденників, листи автора. Програмність музики, що теж в певному сенсі розкриває задум композитора, в ХХ столітті часто набуває синестетичних рис («Акустичні простори» Ж. Грізе, «Щільність 21,5» Е. Вареза, «Живопис» Е. Денисова).

Синестезія на текстовому рівні виявляється у функціонуванні міжчуттєвих асоціацій безпосередньо в тексті музичного твору на фонічному, композиційному та інтонаційному рівнях.

У пункті 2.2.2 «Роль синестетичних асоціацій у виконавській інтерпретації» визначено, що звук, темброколеристична барвистість фактури сучасної музичної композиції вимагає особливого типу мислення від виконавця. Деталізоване відчуття якості звучання, необхідного в конкретному художньому контексті, потребує синестетичності звукотворчої волі і до метафоричного виходу за межі фортепіанного звуку. Темброколеристичне наповнення реалізується в межах етапів інтерпретаційного процесу (за В. Москаленком). На етапі формування інтонаційної моделі синестетичний фактор виявляє себе в якості «бази» слухових уявлень, що були набуті раніше. На етапі інтонування формуються більш конкретні звукові уявлення, відбувається уточнення деталей виконавської інтерпретації, пошук доцільних рухів. Сутність даного етапу – темброве трактування фактури. Етап інтонаційного здійснення – це звукова реалізація синестетичного наповнення в натхненному процесі виконання.

Запропоновано алгоритм синестетичного аналізу виконавської інтерпретації композиторського замислу (як розвиток методу синестетичної інтерпретації музичних текстів Н. Коляденко), який складається з наступних етапів: 1) «схоплення» візуального гештальту; 2) визначення загального емоційного знаку твору; 3) формулювання «концепту» твору; 4) співставлення синестетичних та емоційних маркерів смислу виконавських інтерпретацій зі смисловим «концептом» музичного твору та визначення на цій основі кращого втілення композиторського задуму. Відзначено, що перші три етапи необхідні для становлення виконавського «синестетичного передслухання».

Пункт 2.2.3 «Синестетичне слухання як установка сприйняття музики ХХ - початку ХХІ століть» присвячений проблемі сприйняття сучасної музики, яка завдяки своїй специфіці вимагає від реципієнта нових стратегій. У розвиток концепцій сприйняття Ж. Грізе (опозиція «аналітичне–синтетичне слухання»), В. Медушевського («аналітичне–синкретичне сприйняття музичної форми»), В. Рижкова (триєдність синкретичного-аналітичного-синтетичного методів сприйняття) в дисертації пропонується визначення «синестетичного слухання», що виконує емпатійну функцію і дозволяє реципієнту створити власну модель звучання, долаючи слухові стереотипи та інертність музичної свідомості на користь гнучкого, креативного сприйняття нових звучань.

У Висновках до розділу досвід досліджень синестезії в гуманітарних науках та музикознавстві узагальнено у вигляді *словника музичної синестезіології*, поняття якого умовно розподілено на три групи: перша пов'язана із онтологічною синестетичністю музично-художньої свідомості; друга базується на явищі Синестезії мистецтв; третя група виявляє функціонування синестезії в музичній творчості. В зв'язку з функціонуванням синестезії на трьох рівнях музичної комунікації запропоновано авторські поняття «синестетичної концепції творчості» як цілісного, систематичного прояву синестезії на різних рівнях творчості композитора з синестетичним світосприйняттям, «синестетичного передслухання» як внутрішнього уявлення синестетичної якості звучання, яке на етапі

«інтонаційного здійснення» фокусується в міжчуттєвих співвідчуттях, та «*синестетичного слухання*» як невербальної комунікативної стратегії, що демонструє спрямованість слухацької інтенції на сприйняття гештальту сонорного звучання. Повний варіант словнику подано у Додатку Б.

Розділ 3 «Практика втілення синестетичних ідей в музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ століть» присвячено проявам синестезії в синтетичних жанрах мистецтва від початку ХХ століття до сьогодення, а також аналітичним розробкам стосовно композиторської, виконавської творчості та слухацького сприйняття з точки зору актуальності «синестетичної складової».

У *підрозділі 3.1. «Синестетичні “преамбули” ХХ століття: К. Дебюссі, М. Чюрльоніс, О. Скрибін»* висвітлюються методи митців, чия творчість стала знаковою в аспекті синестетичності композиторського мислення і музичного мовлення. Відзначається, що синестетичність творчості К. Дебюссі, що була зумовлена на естетичному рівні національним стилем та стилем напряму, на текстовому рівні виявилась в барвистості гармонії (на заміну функціональної логіці), специфіці фактурного мислення композитора (звукових пластах, що наділені щільністю та просторовістю), звукозображальністю окремих п'єс.

Концепції синестезії мистецтв відповідає творчість М. Чюрльоніса – він прагнув втілити музикальність в живописних образах та фантастичної образності в музичних звуках. Єднання мистецтв, але трохи в іншому сенсі, ставив за мету й О. Скрибін, творчу знахідку якого – світлову партію Луце дотепер намагаються розгадати інтерпретатори його симфонічної поеми «Прометей».

У *підрозділі 3.2 «Синестезія в звуковому континуумі мікрохроматичної музики І. Вишнеградського»* осмислюється значення синестетичних ідей та їхній системний прояв у творчості митця та її інтерпретації. У *пункті 3.2.1 – «Синестетична концепція творчості»* – відзначено наступні фактори. На естетичному рівні це – натхненні творчістю О. Скрибіна ідеї «Надмистецтва», ключове поняття композиторської концепції «звуковий континуум» і створена ним «кольорова шкала» мікрохроматичних інтервалів, що демонструють просторовість та кольорово-звукову синестетичну асоціативність музичного мислення композитора. На передтекстовому рівні синестетичність композиторської концепції виявляється в появі в зрілий період творчості творів з «синестетичною програмністю» («Прозорість», «Просторова поліфонія», «Етюд на щільність та об'єм», «Етюд на великі звукові маси» та ін.), завдяки чому зроблено висновок про еволюцію синестетичного мислення композитора.

У *пункті 3.2.2 «Виконавське виявлення синестетичного потенціалу прелюдій №1 та №2 фортепіанного циклу «24 прелюдії у всіх тонах шкали»* апробовано алгоритм синестетичного аналізу виконавської інтерпретації обраних творів – сформовано їх візуальний гештальт, виявлено загальний емоційний план п'єс та визначено смисловий концепт для кожної з них. Порівняння виконавських інтерпретацій здійснено через відбиття синестетичного смислового концепту. Відзначено, що найкраще концепт «боротьби» в прелюдії №1 в тембрально насиченому, драматичному звучанні передає дует С.Білльє і М.Жосте. Смисловий концепт прелюдії №2 – «сумнів» вимагає більш стриманого виконання, що більше відчувається у виконанні дуету Е. Пюїж-Роже та К. Фуджі.

У Пункті 3.2.3 «"Етюд на кругові рухи": досвід синестетичного практикуму» викладено результати проведення практичного заняття з групою студентів факультету психології ХНУ імені В. Н. Каразіна. Суб'єктивні слухацькі враження непідготовлених слухачів представляли особливий інтерес в аспекті готовності до сприйняття авангардної музики, можливості подолання інерції слухацької свідомості в умовах обмеженого у часі синестетичного практикуму. Практикум складався з наступних етапів: анкетування респондентів; перше прослуховування матеріалу і фіксування власних реакцій за методом вільних асоціацій; знайомство з естетичною концепцією творчості І. Вишнеградського; «синестетичне» налаштування; повторне прослуховування; контрольне опитування. Результати практикуму показали, що майже половина респондентів (47%) змогли по-новому сприйняти незвичну музику, краще її зрозуміти, а основним фактором, що впливав на успішність заняття, стала аудіальна репрезентативна система (в якості ведучої у респондента), а також наявність початкової музичної освіти.

У **підрозділі 3.3. «Універсальна синестетичність композиторського стилю О. Мессіана»** розглянуто творчість французького митця, синестезія якого має природне походження, цілісний та всеохоплюючий характер, і виявляється у всіх засобах музичної виразності.

У **пункті 3.3.1. «Синестетична основа звукотворчості як авторська установка»** наводяться висловлювання митця щодо звуку, гармонії, тембру, ритму, що демонструє особливості його складної звуко-кольорової асоціативності на естетичному рівні композиторської концепції. Зазначено, що програмні назви творів О. Мессіана та авторські коментарі до них демонструють прояви синестезії на передтекстовому рівні.

У **Пункті 3.3.2. «Синестетична складова виконавської інтерпретації "Чотирьох ритмічних етюдів"»** розглянуто першу та другу п'єси. Смісловий концепт етюду №1 «Вогняний острів» – архаїчна сила – по-різному втілений в інтерпретаціях А. Х'юїтт та Р. Мюраро. Відзначена більша синестетичність трактування Р. Мюраро, завдяки більш насиченому, експресивному, об'ємному звучанню. В етюді №2 «Лад тривалостей та інтенсивностей» представлено функціонування синестетичного співставлення різнорідних звукових параметрів на текстовому рівні, що відбувається завдяки поняттю інтенсивності.

Пункт 3.3.3. «Аналіз синестетичної складової в дослідницькій рефлексії (на прикладі "Двадцяти поглядів на немовля Ісуса")» доводить, що «синестетичне слухання» може бути плідною стратегією сприйняття як для слухача, так і для дослідника музики О. Мессіана, тому містить аналіз вербальних характеристик п'єс циклу в музикознавчих текстах. На основі 6 публікацій, присвячених циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» підсумовано – синестезія в дослідницьких рефлексіях музики О. Мессіана існує у двох видах: як метафора і як система звуко-кольорових відповідностей, що була притаманна композитору. Синестетичні метафори розкривають специфіку фонічного рівня музичного тексту, а візуальне моделювання звуко-кольорового простору творів О. Мессіана на композиційному рівні полегшує аналіз форми.

Підрозділ 3.4. «Синестетичне слухання як інструмент сприйняття спектральної музики Т. Мюрая» містить аналіз творчої концепції композитора, що затребувала специфічних механізмів сприйняття.

У пункті 3.4.1. «Синестетичність в спектральному перетворенні звуку» підкреслено, що акустичні закономірності структури звуку спектральної композиції модулюють сприйняття гармонії в бік тембральності, барвистості звучання.

У пункті 3.4.2. «Виконавське прочитання “Мандрагори” для фортепіано» проаналізовано виконавські версії твору Т. Язави і М. Нонкен. Епіграф і авторський коментар має приховане посилання на п’єсу «Шибениця» з циклу «Нічний Гаспар», що трактується як вказівка до ефемерності, магічної ілюзорності звучання. Загальний емоційний знак твору уточнюється за стадіями його розвитку: імпульс – розслаблення – напруга – поновлення енергії – розщеплення, а смисловий концепт – енергетичний потік. Порівняння виконавських інтерпретацій дозволило зробити висновок, що інтерпретація М. Нонкен більш відповідає необхідній ілюзорності звучання та втіленню концепту завдяки більш м’якому і прозорому туше, з одного боку, контрастному динамічному плану – з іншого.

У пункті 3.4.3. «”Тринадцять кольорів сонця, що заходить”»: досвід синестетичного слухання» представлено результати практикуму із студентами кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І.П. Котляревського. Аналіз результатів показав ефективність використання синестетичного слухання як стратегії сприйняття сучасної музики тембровзвучностей – половина респондентів відзначили краще розуміння музики в кінці заняття.

Підрозділ 3.5. «Екстраполяція синестетичних ідей в художній практиці кінця ХХ – початку ХХІ століть» виявляє актуальність синестетичної складової сучасного мистецтва. Зокрема, у творчості М. Монк визначено музично-пластичну кінестетичність композицій («Пісні Піднесення»); у творчості А. Кеєрсмакер проаналізовано спробу пластичного відбиття ритму творів С. Райха та створення зорового відчуття «фазового зсуву» («Фази: чотири рухи на музику Стива Райха»); виявлено сугестивність графічної нотації «Натюрморту з тишею» А. Кастілья-Авілі та аудіо-візуального перформансу «SYN-phon» К. Сізмана; проаналізовано аудіовізуальні композиції С. Маліновскі та К.Тайнерта з точки зору синестетичної складової, та визначено їх як «унісон мистецтв» (С.Маліновскі), та «контрапункт мистецтв» (К. Тайнерта).

У *Висновках* до розділу запропонована систематизація найбільш актуальних синтетичних жанрів мистецтва ХХ – початку ХХІ століття із синестетичною складовою. Це:

- 1) світложивопис (від «Прометейя» О. Скрябіна до сучасних аудіовізуальних проєкцій С. Маліновскі та К.Тайнерта, що супроводжують концерти);
- 2) вільний танець (від А. Дункан та Е. Жак-Далькроза до сучасних хореографів, що прагнуть втілювати небалетну музику, В. Самодуров, група Dance Works Rotterdam і А. Т. де Кеєрсмакер);
- 3) твори сценічного синтезу (від «Жовтого звуку» В. Кандінського, «Перемоги над Сонцем» М. Матюшина до «Пісень Вознесіння» М. Монк);
- 4) абстрактний фільм (від В. Еггелінга та О. Фішінгера до анімаційного фільму «Аромат чаю» М. Д. де Віта);

5) графічна нотація сугестивного типу (від Е.Брауна «Жовтень 1952» до К. Сізмана «SYN-phon»)

Самостійним напрямом виокремлено створення синтезаторів – Терменвокса та синтезатора АНС, під час гри на яких актуалізуються просторові асоціації.

Зазначено, що синестетичні тенденції, що виявились у розмаїтті синтетичних жанрів в мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, помітні і в композиторській творчості К. Дебюсі, М. Чюрльоніса, О. Скрябіна, а також знаходять відбиття на всіх рівнях музичної комунікації (композитор–виконавець–слухач) стосовно творчості І. Вишнеградського, О. Месіана, Т. Мюрая.

Висновки узагальнюють результати дослідження синестезії як когнітивного явища у теоретичній та практичній площинах. Результатом *теоретичного* осмислення стало авторське визначення (у розвиток ідеї А. Дорсо) когнітивної синестезії. Отже, *когнітивна синестезія* – особлива форма міжчуттєвих зв'язків, що актуальна у музичному мистецтві для кожної ланки комунікативної тріади «композитор–виконавець–слухач», – і є:

- способом самовираження у творчості (композиторської, виконавської чи слухачької), заснованим на властивостях невербального художнього мислення;
- способом пізнання, який ґрунтується на тісному зв'язку мислення та сенсорної системи;
- способом осягнення смислу творів Новітнього часу.

Дійсно, маніфести творців, про яких йдеться в дисертації, сприяли встановленню нових зв'язків між формами *переживання* та його *відображення*, між формою та звуком, кольором та звучанням, фактурою та графікою. Когнітивна функція синестезії у дослідженнях мистецтва (особливо ХХІ століття) сприяє виявленню цілісності створюваних артефактів і дозволяє визначити «поліфонію смислів».

У музичному мистецтві синестезія апелює, в першу чергу, до фактурно-фонічного (предметно-звукового) рівня твору і звуку в його сенсорній якості. Головними музичними категоріями тут є звук, звучання, фонізм, сонорність, тембр, фактура. Полімодальність слухового сприйняття людини, а також цілісність і предметність звукового образу визначають іманентну синестетичність перелічених вище явищ і є основою для запропонованої у дисертації «матриці музично-синестетичних відповідностей».

Іманентна неоднорідність явища синестезії завдяки можливості різних варіантів з'єднання модальностей обумовлює різний прояв синестетичності в творчості. Тому *практичний аспект* дослідження пов'язаний з встановленням функціонування синестетичних асоціацій в системі композиторської, виконавської, слухачької творчості (апробація матриці синестетичних відповідностей).

Синестезія І. Вишнеградського має просторову та візуальну спрямованість, що зумовлено основним поняттям його творчої концепції – звуковий континуум, та його живописним втіленням. Синестетична концепція творчості композитора обґрунтована в дисертації через наступні фактори:

- прагнення до Надмистецтва (що мало прояв у викладеній композитором систем звуко-кольорових аналогій та відповідностей «звук-колір-стихія»);

- створення кольорової шкали мікрохроматики та переклад власних музичних творів у кольорові мозаїки;
- синестетична програмність, що увиразнюється у назвах «Етюд на щільність та об'єм», «Етюд на кругові рухи» тощо.

Кольоровий слух О. Мессіана визначив візуальну спрямованість його синестетичного світосприйняття, що виявилось у кольоровому відчутті звукових комплексів та їхніх послідовностей. Синестетичність концепції його композиторської творчості обумовлена:

- «вітражним мисленням», що виявляється у створенні «звукових вітражів» як «головним принципом звукотворення композитора» (за визначенням К. Мелік-Пашаєвої), «візуалізацією художнього простору» (за визначенням В. Виноградової);
- забарвленням ладів обмеженої транспозиції;
- наявністю стійких асоціацій між акордами та «фактурою коштовного каміння» (описані Т. Цареградською);
- присутністю в його опері «Святий Франциск Ассизський» «партії світла».

У творчості Т. Мюрая виявлено, що ставлення до звуку як до самоцінного об'єкту формує *комплексну синестезію*, яка виявляється через:

- особливий спосіб організації музичної тканини, що направлений на досягнення внутрішнього змісту звуку та його закономірностей;
- «гру» зі слухацьким сприйняттям, яка ґрунтується на законах психоакустики - «перемикання» слухацької уваги з аналітичного сприйняття (акорд) на синтетичне (спектр);
- ідею аналогії процесів переходу обертонів звуку та «обертонів» кольору, практично відтвореною композитором у творі «Тринадцять кольорів сонця, що заходить».

Особливу кінестетичну асоціативність свідомості відзначено на прикладі творчості М. Монк, що зумовлена:

- нерозривним відчуттям єдності голосу та тіла;
- сполучення в її творах музики і руху, образів і предметів, світлових ефектів і звуку в спробі розкрити і з'єднати разом нові види відчуттів;
- в паралельному способі створення великих творів, що включають «різноманітні перцептивні елементи».

Виконавський аспект дослідження у дисертації пов'язаний із розробкою поняття «синестетична інтерпретація». На відміну від концепції Г. Мельникової, яка застосовувала це поняття по відношенню до композиторської творчості Е. Денисова вважаємо, синестезія як творчий асоціативний механізм є обов'язковим компонентом виконавської інтерпретації. Композитори ХХ–ХХІ ст. пред'являють високі вимоги до майстерності виконавця в галузі озвучування фактури – йому необхідно не лише володіти синестетичним відчуттям і передчуттям, але і знайти особливу міру засобів для тонкої передачі різномодальних характеристик. Виконавськими інструментами звукокольорового наповнення фактури є артикуляція, динаміка і педалізація, а в області мислення та інтерпретації – принцип синестетичного прочитання фактури. Апробація запропонованого алгоритму синестетичного аналізу виконавської інтерпретації (на прикладі Прелюдій №1 та №2 І. Вишнеградського, «Вогняний острів 1» (з циклу «Чотири ритмічні етюди»))

О. Месіана, та «Мандрагори» Т. Мюрая) продемонструвала доцільність синестетичного підходу в оцінці втілення виконавцем композиторського задуму. Зазначимо, що у виконавській синестетичній інтерпретації просторові, візуальні, гравітаційні, тактильні, кінестетичні, енергійні асоціації як *маркери невербальності* формують особливий тип виконавця, свідомість якого спрямована на досягнення нового смислового простору. Саме такими – виконавцями синестетичного типу – є обрані для виконавського аналізу музиканти: Е. Пюїж-Роже, К. Фуджі, С. Біллє, М. Жосте, Й. Крістоф і Ш. Шлеєрмахер, Р. Мюраро, А. Х'юїт, Т. Язави, М. Нонкен. Практичний ракурс дослідження також пов'язаний із формою синестетичного практикуму, в межах якого була сформульована концепція *стратегії синестетичного слухання* – такого виду слухово-пізнавальної діяльності, що дозволяє реципієнтові подолати слухові стереотипи, створити власну уявну модель звучання із задіянням невербальних міжчуттєвих асоціацій та наблизитися до смислу музичного твору.

Аналіз прикладів аудіовізуальних творів сучасного мистецтва показав, що синестезія безпосередньо бере участь в процесі аудіовізуального синтезу. Різна міра задіяння синестетичних асоціацій в них дає різні результати – виникають або «унісон мистецтв», або «контрапункт мистецтв».

Графічна нотація, що актуалізувалася у творчості композиторів з середини ХХ століття, також свідчить про прагнення композиторів зафіксувати «живу» звукову матерію, основа якого – синестетичність уявлень. Подібність деяких графічних партитур до полотен абстрактного живопису свідчить про їх спрямованість на збудження у інтерпретатора (виконавця, слухача або глядача) асоціативних механізмів. Зовнішня свобода вираження у виконанні такої музики насправді вимагає від виконавця синестетичного мислення для декодування абстрактних візуальних полотен, де не фіксується точна висота і тривалість звучання, що підтверджує *когнітивну* спрямованість синестезії.

Таким чином, дослідження природи та форм прояву синестезії у контексті індивідуального композиторського стилю, виконавської інтерпретації та стратегії слухання поглиблює вивчення і природи музичного смислу. Так, синестезія і смисл взаємодіють спочатку в процесі екстериоризації (використання композитором засобів музичної виразності, адекватних музичному змісту), пізніше – в процесі інтериоризації (в процесі декодування сенсу виконавцем або слухачем). Смисл є трансцендентним. І якщо синестезія не є єдиним ключем для його досягнення, то вона, безумовно, розширює межі пізнання. І в цьому її призначення в сучасному когнітивному процесі.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Лозенко Е. Синестезия в системе категорий музыкознания / Е. Лозенко // Проблемы взаимодействия искусства педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. статей ХДУМ ім. І.П. Котляревського : Когнітивне музикознавство-2 – Харків : Вид-во С.А.М., 2011. Вип.32. – С. 41-49.

2. Лозенко Е. Синестетический метод анализа фактуры (на примере музыкальной светоживописи) / Е. Лозенко// Науковий вісник Національної музичної академії

України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Просторово-часова організація фактури у багатоголосі музичної творчості. – Київ, 2013. – Вип. 108. – С. 40–48.

3. Лозенко Е. Синестетическая парадигма в концепции анализа музыкального произведения / Е. Лозенко // Проблемы взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст.– Харків : Вид-во С.А.М., 2014. – Вип.40. – С. 590–600.

4. Лозенко Е. Синтетическое слушание как инструмент восприятия сонорной музыки / Е. Лозенко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. наук. праць. – Комунікативна організація музичного твору. – Київ :2015. Вип. 135. – С. 27-34.

5. Лозенко Е. Синестетическая концепция творчества И. Вышнеградского : опыт практического освоения / Е. А. Лозенко // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону, 2015. – Вып. 3 (20). – С. 17–23.

6. Лозенко Е. А. Синестезия, как метод эстетического воспитания (на примере работы театра музыкальной динамической светоживописи) / Е. А. Лозенко // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции («Прометей» - 2012), 6-8 апреля 2012 года [ред.-сост. И. Л. Ванечкина]. – Казань: Изд-во Казан. гос. техн. ун-та им. А. Н. Туполева, 2012. – С. 314 – 317.

7. Lozenko K. Synesthetic conception of Ivan Wyschnegradsky's creativity / K. Lozenko // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : Матеріали XIII Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів, 21-22 березня 2013 року. – Харк. Нац. цн-т мистецтв імені І.П. Котляревського. – Харків : ТОВ С.А.М., 2013. – С. 92-93.

8. Лозенко Е. Синестезия в музыке: методологический аспект / Е. Лозенко // Виконавська інтерпретація та сучасний процес: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ 13-14 берз. 2014 р.). – Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. – С. 219-222.

АНОТАЦІЇ

Лозенко К.О. Синестезія як спосіб осягнення смислу музичного твору: теорія і практика ХХ – початку ХХІ століть. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю «17.00.03. – Музичне мистецтво». – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. – Харків, 2016.

Дисертацію присвячено розробці проблематики «синестезії» як явища музичного мистецтва ХХ–початку ХХІ століть та як поняття музичної синестезіології. На ґрунті досліджень Б. Галеева, Н. Коляденко, І. Ванечкіної, А. Сидорова-Дорсо, К. Кемпена, Л. Маркса, Ч. Ван-Лінга, Л. Коста систематизовані уявлення про синестезію в аспектах естетики і психології творчості. Зазначено, що синестезія в музиці проявляється на всіх рівнях комунікативного процесу (композитор–виконавець–слухач) та акцентовано її когнітивний сенс. Узагальнено досвід сучасної музичної синестезіології та складено її словник. Обґрунтовано матрицю музично-синестетичних співвідношень та екстрапольовано її на вивчення творчості І. Вишнеградського, О. Мессіана, Т. Мюрая, М. Монк, А. Кастилья-Авілі.

З точки зору синестетичної інтерпретації здійснено аналіз виконавських версій творів (Е. Пюїж-Роже, К. Фуджі, С. Білльє, М. Жосте, Й. Крістофа, Ш. Шлеєрмахера, Р. Мюраро, А. Х'юїт, Т. Язави, М. Нонкен). В рамках синестетичних практикумів апробовано концепт «синестетичного слухання» як актуальної стратегії сприйняття сучасної музики. Функціонування синестезії в комунікативній системі музичного мистецтва дозволило визначити її як когнітивне явище.

Ключові слова: синестезія, синестетична інтерпретація, синестетичне слухання, стратегія сприйняття, синестетична концепція, когнітивна синестезія.

Лозенко Е.А. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности «17.00.03 – Музыкальное искусство». – Харьковский национальный университет имени И. П. Котляревского. – Харьков, 2016.

Диссертация посвящена разработке теории синестезии как явления музыкального искусства XX – начала XXI веков. Появлению теории синестезии в XX веке способствовала ее актуализация во многих стилях, видах и направлениях искусства («клавесин для глаз», «полихромная нотация», «цветные буквы», цветной слух, цветовое обозначение тональностей и т.д.). Усложнение многих творческих концепций в музыке XX века, выявление синестетической составляющей в них как *константы*, позволило сформироваться в недрах искусствоведения отдельному направлению – синестезиологии. Ее представители (Б. Галеев, Н. Коляденко, И. Ванечкина, К. Кемпен, Л. Маркса, Ч. Ван-Линга, Л. Коста и др.) постепенно сформулировали базовый понятийный аппарат, который, однако, требует и уточнений, и дополнений, и развития. Синестетический метод в музыковедении направлен на постижение глубинных смыслов музыкального произведения с помощью синестезии как творческого ассоциативного механизма и синестетичности, которая является свойством художественного невербального мышления. Синестетическая интерпретация (которая связывается в диссертации не только с композиторским, но и с исполнительским, и со слушательским творчеством) представляет собой комплекс исполнительских инструментов звукоокрасочного наполнения фактуры (артикуляция, динамика, педализация), которые являются маркерами невербальности и определяют пространственные, визуальные, гравитационные, тактильные, энергичные и кинестетические ассоциации. Предложена матрица музыкально-синестетических соответствий, которая экстраполирована на изучение творчества И. Вышнеградского, О. Мессиаана, Т. Мюраря, М. Монк, Т. Кеерсмакер, А. Кастильо-Авиллы. Указано, что роль синестетической интерпретации в исполнительском творчестве приводит к формированию исполнителя синестетического типа, сознание которого направлено на симультанное постижение смысла исполняемого произведения. Таковыми в диссертации представлены музыканты Е. Пюиж-Роже, К. Фуджи, С. Білльє, М. Жосте, Й. Крістоф, Ш. Шлеєрмахер, Р. Мюраро, А. Х'юїтт, Т. Язави, М. Нонкен, М. Монк.

Практический ракурс исследования связан и с формой синестетического практикума, опыт которого позволил сформулировать концепцию синестетического слушания – такого вида слухо-познавательной деятельности, которая позволяет реципиенту справиться со слуховыми стереотипами, создать собственную модель звучания и проникнуть в процессы становления художественного смысла на границе композиторского текста и его интерпретации (как исполнительской, так и слушательской).

Взаимодействие музыки с другими видами искусства ставит новые задачи перед музыковедением – анализ синестетической фактуры аудиовизуального произведения искусства. Синестетический подход в данной проблематике позволяет более пристально взглянуть на проблему синтеза в новейших формах искусства – не с позиции результата сочетания средств выразительности различных видов искусств, а в аспекте глубинных психологических механизмов их взаимодействия.

Таким образом, в исследовании синестезия представлена как когнитивная категория: это специфическая форма межчувственных связей, которая является и *способом творчества* (композиторского, исполнительского, слушательского), основанного на качествах невербального художественного мышления; и *способом познания*, основанном на тесной взаимосвязи мышления и сенсорной системы; и *способом постижения смысла* артефактов музыки Новейшего времени.

Ключевые слова: синестезия, синестетическая интерпретация, синестетическое слушание, стратегия восприятия, синестетическая концепция, когнитивная синестезия.

Lozenko K.O. Synesthesia as a way to understand the sense of music piece : the theory and practice of XX - early XXI centuries. – Manuscript.

Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 – Music Art. – Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. – Kharkiv, 2016.

The thesis is dedicated to development the issues of "synaesthesia" as the phenomenon of the XX-XXI centuries music and as a concept of the musical synesthesiology. On basis of the researches of B. Galeev, N. Kolyadenko, I. Vanyechkina, A. Dorso, C. Campen, L. Marks, CheongWai-Ling, idea of synesthesia in creativity were systemized. It is noted that synesthesia in music manifested at all levels of the communicative process (composer-performer-listener) and accented its cognitive sense. It has been systematized the experience of modern music synesthesiology and compiled its dictionary. The matrix of music-synesthesia relations has been substantiated and extrapolated to the study of composers creativity. Performing versions (H. Puig-Roget, Kazuoki Fujii, S. Billier, M. Joste, J. Christof, S. Schleiermacher, R. Muraro, A. Hewitt, Tomoko Yazawa, M. Nonken) were analyzed in terms of synesthetic interpretations. The concept of "synesthesia hearing" as a relevant strategy perception of contemporary music was approved within synaesthetic workshop. Therefore, the synaesthesia functioning in music communicative system allowed to define it as a cognitive phenomenon.

Keywords: Synaesthesia, synaesthetic interpretation, synaesthetic listening, strategy of perception, synaesthetic paradigm, synaesthetic conception, cognitive synaesthesia.