

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ МИКРОХРОМАТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

В современном мире открываются такие перспективы развития науки и художественного творчества, которые были не подвластны мировоззрению ученых в XVIII–XIX вв.: расщепление атома было пределом воображения в науке, а в искусстве ему соответствовало осознание того, что единица музыкальной материи может составлять менее полутона. Возникновение ультрахроматики связано с именем композитора Ивана Александровича Вышнеградского [1, 2] – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки.

И. Вышнеградский вырос в окружении, связанном с миром прекрасного: его мать была писательницей, а отец, крупный банкир, – композитором-любителем, привившим первые навыки композиции своему сыну. В начале 1910-х гг. Вышнеградский знакомится с музыкой А. Скрябина, горячо увлекается ею, и уже в конце 1910-х гг. появляются его первые микротоновые сочинения.

С семнадцати лет И. Вышнеградский изучал гармонию, композицию и оркестровку у Николая Соколова, профессора консерватории, ученика Н. А. Римского-Корсакова. Юность композитора была погружена в художественную атмосферу Санкт-Петербурга, где на рубеже веков царил атмосфера символизма, воспламененного Ф. Ницше и Р. Вагнером, созданием теософии и гимнов в духе Веданты, – мир, который открылся для всех тенденций авангардного, футуристического или конструктивистского поиска.

В феврале 1917 г. И. Вышнеградский, как и вся молодежь того времени, принял с восторгом революцию. В этот

период он создает революционные песни «Красное Евангелие» для баритона и фортепиано. Но главное событие в его жизни связано с другим произведением. В ноябре 1917 г. он был потрясен революционными событиями в России, которые едва мог выразить словами: «Я видел большой свет среди бела дня» [10]. Эта работа будет называться «День Бытия» (*La Journée de l'Existence*) и станет грандиозной поэмой для рассказчика и симфонического оркестра, написанной в период революционных потрясений в России в 1916 и 1917 гг. «День Бытия», ор. 159 был дописан композитором спустя 60 лет в Париже в 1978 г. [Там же] и стал результатом длительного труда всей его жизни. Созданное произведение как первое зрелое сочинение и, безусловно, одно из ошеломляющих музыкальных событий конца XX в. определило дальнейший творческий путь композитора.

И. Вышнеградский решает прибегнуть к усложнению звукоряда посредством его дробления на микроинтервалы – тем самым расширяя звуковое пространство и создавая его неограниченную плотность [6, 8, 9]. В начале своего творческого пути он ставит смелую задачу: установить философские и теоретические основы микропереходов в континууме ультрахроматизма. Композитор хотел сначала услышать эти невероятные звуки в реальном воспроизведении. Поэтому в ноябре 1918 г. он соединил два фортепиано под прямым углом, одно из них настроив на четверть тона ниже другого, что позволяло быстро переходить от одной клавиатуры к другой. Играя одновременно на двух инструментах, он исследовал новый звуковой мир. В течение нескольких недель воодушевленной работы он

создает свои первые опыты четвертитоновой музыки.

Поразительно целеустремленный, Иван Вышнеградский переписал 25 томов своих произведений в личном каталоге. И, наконец, 25 января 1937 г. в зале Шопена–Плейэля (Париж) состоялся четвертый музыкальный фестиваль для двух и четырех фортепиано, настроенных парами с разницей в четверть тона. Вышнеградский сам руководил этим фортепианным оркестром, который никто никогда прежде не слышал. О «Фестивале четвертитоновой музыки» пресса писала как о сильном и незабываемом впечатлении, которое произвело это мероприятие на музыкальный Париж. Первый концерт «Фестиваля четвертитоновой музыки», который полностью состоял из произведений Ивана Вышнеградского, прошел с грандиозным успехом.

Показательно, что И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности, разрабатывая проект трехклавиатурного микрохроматического фортепиано, опирался на *синестетичность* восприятия нового «*звукового континуума*», т. е. на привлечение межчувственных визуальных и кинестетических ассоциаций. Особенность построения данной конструкции связана с тем, что белые клавиши – это полутоны, а черные – микрохроматические звуки. Для ориентации исполнителя на клавиатуре предлагалось окрасить клавиши в различные цвета: *до* – белый, *ми b* – красный, *фа #* – черный, *ля* – голубой. Для оставшихся клавиш был определен темно-серый оттенок. Указанные характеристики окраски звука представлены в описании композитором гармонических созвучий из упомянутого основного произведения «День Бития». Повторность звукоцветовых соответствий в различных замыслах Вышнеградского показывает их стабильность и в целом значимость межчувственных связей для творчества композитора.

И. Вышнеградский для обоснования микрохроматики предложил теорию «*распыления*» звуковой материи музыки, в которой исходил из умозритель-

ных представлений о структуре пространства, в частности, из «пространственного принципа равенства расстояний» [5, с. 118]. По его убеждению, прогрессирующее дробление музыкального тона в конечном итоге должно привести и неизбежно ведет к созданию некоего звукового континуума, где границы между «звуковыми частицами» исчезают и образуется гомогенное пространство – «всезвучие» или «основная музыкальная реальность» [Там же, с. 154–155], составляющая, по словам композитора, «самую интимную... сторону творческого вдохновения вообще» [Там же, с. 75].

В осмыслении синестетичности художественного мышления композиторов продуктивным является обращение к такой предлагаемой в психологических исследованиях структуре внутренней психической жизни, как «модель сознания». Для определения синестетичности в творчестве И. Вышнеградского обратимся к рассмотрению особенностей его творческих характеристик, ориентируясь на проективную модель музыкально-художественного сознания композиторов, предложенную Н. Коляденко [7]. Рассмотрение модели сознания представляет интерес, поскольку она служит фундаментом для понимания особенностей синестетичности в структуре музыкальной одаренности И. Вышнеградского¹.

Первый уровень синестетической проективной модели – *понятийное* или *рационально-логическое мышление* – подразумевает четкую фиксацию значений и является опорой предметности в предваряющей модели художественного процесса И. Вышнеградского. Мысли композитора отчетливо прослеживаются в его дневниках. Сквозь беглые пометки, фиксирующие краткую и, как правило, сухую информацию о жизненных событиях, сквозь скупые записи, касающиеся творчества автора, мы можем проследить живой портрет человека, в котором открываются индивидуальные черты Вышнеградского – его разносторонняя образованность и живая заинтересованность,

незыблемость его эстетических принципов, требовательный вкус художника и пытливый ум ученого.

Присутствие рационального мышления можно заметить на примере уникального гармонического созвучия Вышнеградского. В системе звуковысотности он различает три формы организации материала: это квартовая гармония, 13-звучная диатонизированная хроматика и циклическая гармония. Для созданной композитором квартовой гармонии характерно признание консонантности секунд и септим и диссонантности терций и секст. 13-звучная диатонизированная хроматика (другой термин – квазидиатоническая 13-тоновая шкала) представляет собой аналог тональной гармонии, но с четвертитоновым повышением кварты и четвертитоновым понижением квинты². Принципы ее организации композитор поясняет в комментариях к циклу «24 прелюдии для двух фортепиано, настроенные в 1/4 тона», ор. 22 (1934), с подзаголовком «В шкале 13-звучной диатонизированной хроматики»: «Произведение базируется на асимметричной шкале из 13 звуков, которая представляет собой точный аналог традиционной шкалы из 7 звуков, именуемой диатонической. Так же как эта, последняя образована двумя тетра хордами, расположенными на расстоянии двух единиц (два полутона = тону), 13-звучная шкала состоит из двух гептахордов (чья структура копирует структуру тетра хорда), отстоящих друг от друга на две единицы (2 четвертитона = полутону). Существует также аналог чисто звукового отношения 7-звучной диатонической шкалы к целым тонам (6 звуков), с одной стороны, и отношения 13-звучной шкалы к полутонам (12 звуков) – с другой» [1, с. 80].

Особую роль в перспективной синестетической модели Вышнеградского играет *телесно-перцептивный уровень*, включающий в себя бессознательный чувственный опыт. Энергия, идущая от телесно-перцептивного уровня, отражается на межчувственном восприятии музыкальных произведений. Аудиальное восприятие композитором художествен-

ных элементов действительности всегда сопровождалось одновременным действием визуальной сенсорной системы. Так, согласно теории Вышнеградского, один из путей движения от «Анархии к Единству» (т. е. от индивидуальных возможностей отдельного вида искусства к их «всезвучию») лежит через синтез звука, цвета и света, а математически выверенные краски («четвертитоны света») вкупе с «сонорной системой» (системой избранных микроинтервалов) ведут к искомой «визуальной стороне искусства» [5, с. 57].

С помощью «мистики чисел» («пробую пометить 1/12 тона 6-ю цветами») Вышнеградский перевел небольшой полихроматический музыкальный фрагмент в цветовой ряд радуги (в котором – он убежден – не 7, но только 6 тонов); над нотной записью, утопая в бездонной черноте (магического) квадрата, расположен переливчато-красочный круг из разделенных 72 радиусами окружностей [3]. Эта «звуко-мозаика», по его мнению, – символ нового звукового пространства, наполненного космическими отблесками микрохроматики.

Наконец, телесно-перцептивный уровень является в синестетической модели фундаментом для творчества на более высоком уровне *предмышления*. Уровень предмышления, в свою очередь, посылает свои импульсы высшему метуровню – *сверхсознания или космического сознания*, который является неотъемлемой частью проективной модели Вышнеградского.

Уровень предмышления в модели творчества Вышнеградского прослеживается в интуитивном подходе, в синхронном соотношении морально-философских воззрений композитора с их художественным претворением, их слиянии. «Я есть “День Бытия” и “День Бытия” есть я» [5, с. 6], – сказал Вышнеградский в конце жизни о центральном своем произведении для симфонического оркестра с чтецом, которое, добавим, считал не музыкальным, но синтетическим. Русский музыкант, большую часть жизни проведший в Париже, ориентирующий-

ся на французских исполнителей своей музыки, не случайно оказался стойким приверженцем Скрябина, в мистическом прорыве к Высшей Истине которого – как у многих именно русских поэтов, романтиков и символистов, – сказалось платоновское понимание системы мира – дихотомия «идеи и вещи», высокого, горнего и низменного, земного.

Сфера предмышления и связанного с ней космического сознания активизируется у Вышнеградского с помощью ретроспективного характера мышления, проявляющегося в роли *воспоминаний*, заменяющих реальность. По словам композитора, толчком к формированию системы представлений о роли музыки в выявлении духовного (космического) сознания был мистический опыт, пережитый им в ноябре 1917 и в ноябре 1918 г. и отраженный в «Дне Бытия» как крупном по масштабу и концепции произведении, которое он полагал едва ли не определяющим для всего своего творчества. И. Вышнеградский писал в дневниках: «Я ощущаю идентичность со своим сочинением... Странно, но я чувствую, что это равным образом относится ко всему человечеству. Подзаголовок сочинения “Исповедь жизни перед жизнью” в этом отношении показателен. Разумеется, термин “исповедь” должен быть понят в более широком, неперсональном смысле, как охватывающий всех живущих, так как нет ничего живого, что было бы исключено из универсального бега жизни. <...> Такая идентификация всего со всем (не понимаемая интеллектуально, но переживаемая непосредственно, которая не исключает, но превосходит в конце персональные различия) – аутентична смыслу космического сознания» [5, с. 54].

Эволюция музыкального творчества мыслится Вышнеградским как движение к единству новых Искусств, Литур-

гии и Религии, движение по направлению к Храму, купол которого венчают звезды. В статье «О новом и старом искусстве и сверхискусстве» композитор прямо указывает на синестетический источник, стимулировавший возникновение собственной концепции: «Исходя из синтеза не искусств, а художественных впечатлений, мы невольно пришли к чему-то такому, что мы называли сверхискусством и что должно объединить в своем лоне искусство, религию, философию, общественность. Мы пришли к скрябинской идее о Мистерии, о вселенском свете, о великом последнем чуде, при котором душа человеческая под влиянием мощного психического комплекса должна переродиться, вылиться за пределы своей индивидуальности, разбить преграду, отделяющую я от не-я» [Там же, с. 221].

Таким образом, из выявленных особенностей модели сознания Вышнеградского, в основном, сформированных на основе его высказываний, можно сделать вывод о необычайной взаимосвязи всех составляющих ее компонентов. Содержанием проективной модели является определяющая роль синестетичности микрохроматики и ее роль в создании смыслового диапазона образов в системе сформированного композитором звукового континуума. Распыление звуковой материи и всезвучие, составляющее самую интимную сторону творческого вдохновения Вышнеградского, определяют глубинное свойство его духовного опыта. Синестетичность же, участвующая в формировании микрохроматики, интегрирует уровни проективной модели музыкально-художественного сознания композитора, образуя межчувственные связи, которые в искусстве создают «ощущение космического отождествления» [4, с. 53].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из шести уровней модели мы посчитали целесообразными четыре, исключив архетипические уровни личного и коллективного бессознательного, недостаточно явно представленные в творчестве Вышнеградского.

² Вышнеградский называет эти интервалы мажорная (большая) кварта и минорная (малая) квинта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: От авангарда к постмодерну. – М.: Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.
2. Гуренко Н. Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Техника композиции XX века. – 2009. – № 1. – С. 142–147.
3. Ефимова И. В. Числовая символика в творчестве Ивана Вышнеградского // Символ науки. – 2016. – № 2. – С. 184–189.
4. Закс Л. А. Художественное сознание. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. – 212 с.
5. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. – Кн. 2. – М.: Композитор, 2001. – 320 с.
6. Ишмеева В. А. О четвертитоновой нотации в русской музыке начала XX века // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2009. – Вып. 118. – С. 251–255.
7. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория, 2005. – 392 с.
8. Кузнецов И. К. Вышнеградский Иван Александрович // Энциклопедия. – URL: <http://knowledge.su/http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich> (дата обращения: 02.01.2019).
9. Лозенко Е. Синестетическая концепция творчества И. Вышнеградского: опыт практического освоения // Юж.-Рос. муз. альм. – 2015. – № 3. – С. 17–23.
10. Ivan Wyschnegradsky. – URL: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (дата обращения: 02.01.2019).

REFERENCES

1. Vysotskaya M. S., Grigorieva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern]. Moscow, 2011. 440 p.
2. Gurenko N. Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics. *Tekhnika kompozitsii XX veka* [Technique of composition of the twentieth century], 2009, (1): 142–147.
3. Efimova I. V. Numerical symbolism in the works of Ivan Vyshnegradsky. *Simvol nauki* [Symbol of Science], 2016, (2): 184–189.
4. Zaks L. A. *Khudozhestvennoe soznaniye* [Artistic consciousness]. Sverdlovsk, 1990. 212 p.
5. Ivan Vyshnegradsky: Pyramid of life: Diary, articles, letters, memories. *Russkoye muzykalnoye zarubezhye v materialakh i dokumentakh* [Russian musical abroad in materials and documents]. Moscow, 2001. Book 2. 320 p.
6. Ishmееva V. A. On the quarter tone notation in Russian music at the beginning of the twentieth century. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University. A. I. Herzen]. 2009, (118): 251–255.
7. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost muzykalno-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synesthetic musical-artistic consciousness (on the material of the art of the twentieth century)]. Novosibirsk, 2005. 392 p.
8. Kuznetsov I. K. Vyshnegradsky Ivan Alexandrovich. *Entsiklopediya* [Encyclopedia]. Available at: <http://knowledge.su/http://knowledge.su/v/vyshnegradskiy-ivan-aleksandrovich> (Accessed 2 January 2019).
9. Lozenko E. Sinesthetic conception of creativity I. Vyshnegradsky: the experience of practical development. *Yuzhno-Rossiyskij muzykalnyj almanakh* [South-Russian musical almanac], 2015, (3): 17–23.
10. *Ivan Wyschnegradskij* [Ivan Vyshnegradsky]. Available at: <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/fr/biographie> (Accessed 2 January 2019).

Синестетичность микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского

Статья посвящена синестетическому аспекту исследования микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского. В ней выявляется роль И. Вышнеградского в становлении

Synesthetic microchromatics in the works of I. Vyshnegradsky

The article is devoted to the synesthetic aspect of microchromatic research in the work of I. Vyshnegradsky. It identifies the role of I. Vyshnegradsky in the formation of

микрохроматики. На основе представленных биографических данных отмечается значимость обучения в кругу семьи и увлеченность музыкой Скрябина. Показано, что большую часть жизни композитор посвящает грандиозной поэме «День Бытия» для рассказчика и симфонического оркестра. «День Бытия» подводит молодого Ивана Вышнеградского к проблеме расширения звукоряда посредством его дробления на микроинтервалы. В начале своего творческого пути он ставит задачу: установить философские и теоретические основы микропереходов в континууме ультрахроматизма. К этому же периоду относится разработка Вышнеградским хроматического способа нотации, согласно которому, каждый из 12 полутонов занимает определенное место на нотном стане, что позволяет писать хроматическую гамму без диэзов и бемолей. Параллельно Вышнеградский работал над первым проектом четвертитонового фортепиано с хроматической четырехъярусной клавиатурой в 1/12 тона, в дальнейшем пришел к идее трех клавиатур с разницей в настройке, а впоследствии к осуществлению проекта двухмануального инструмента.

Показано, что для обоснования микрохроматики композитор предложил теорию «распыления» звуковой материи музыки. На основе межчувственного синтеза звука, цвета и света он перевел полихроматический музыкальный фрагмент в цветовой ряд радуги, создав «звуко-мозаику» – символ нового звукового пространства – звукового континуума, наполненного космическими отблесками микрохроматики.

На основе предложенной Н. Коляденко синестетической проективной модели творческого сознания выявлены особенности участия звукоцветовых соответствий в различных замыслах Вышнеградского. Прослеживается роль синестетичности в формировании микрохроматики и ее участие в интеграции разных уровней проективной модели музыкально-художественного сознания композитора.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, синестетичность, «проективная модель сознания», звуковой континуум, микрохроматика.

microchromatics. On the basis of the biographical data presented, the importance of family learning and enthusiasm for music by Scriabin are noted. It is shown that the composer devotes a large part of his life to the grandiose poem “The Day of Being” for the narrator and the symphonic orchestra. “The Day of Being” brings young Ivan Vyshnegradsky to the problem of expanding the scale by crushing it into microintervals. At the beginning of his creative path, he sets the task: to establish the philosophical and theoretical foundations of microtransitions in the continuum of ultrachromatism. The development of the Vyshnegradsky chromatic method of notation, according to which, each of the 12 semitones takes a certain place on the musical notation, which allows you to write a chromatic scale without sharps and flat, belongs to the same period. In parallel, Vyshnegradsky worked on the first project of a quarter-tone piano with a 1/12 tone chromatic four-tier keyboard, later came up with the idea of three keyboards with a difference in tuning, and later on the implementation of a two-instrument project.

The article shows that in order to substantiate microchromatics, the composer proposed the theory of “sputtering” the sound matter of music. On the basis of inter-sensory synthesis of sound, color and light, he translated the polychromatic musical fragment into a color row of a rainbow, creating a “sound mosaic” – a symbol of a new sound space – a sound continuum filled with cosmic reflections of microchromatics.

On the basis of the synesthetic projective model of creative consciousness proposed by N. Kolyadenko, the features of the participation of sound-color correspondences in various Vyshnegradsky designs are revealed. The role of synesthetics in the formation of microchromatics and its participation in the integration of different levels of the projective model of the musical and artistic consciousness of the composer are traced.

Keywords: I. Vyshnegradsky, synesthetics, “projective model of consciousness”, sound continuum, microchromatics.

Лосева Светлана Николаевна, кандидат психологических наук, доцент, доцент кафедры музыкального образования Иркутского государственного университета

E-mail: loseva@bk.ru

Loseva Svetlana Nikolaevna, Candidate psychological sciences, Docent, associate professor at the Department of Musical Education in the Irkutsk State University

E-mail: loseva@bk.ru

Получено 12.03.2019