

СИНЕСТЕТИКО-СОМАЭСТЕТИЧЕСКИЕ МЕХАНИЗМЫ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В МУЗЫКЕ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Т.А. Корнелюк¹

¹Дальневосточный государственный институт искусств, 690091, Владивосток, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена интертекстуальности в музыке. Актуальной в контексте заявленной темы автор видит проблему *причин* интертекстуальности, всегда относящихся к сфере невидимого (субъективного и иррационально-чувственного). Гипотезой статьи является следующее утверждение: причины интертекстуальности в музыке кроются в синестетических механизмах, которые определяются как система внешних и внутренних (по Б. Галееву) чувств человека, составляющих основу его субъективности. Для осмысления заявленной проблемы предлагается *синестетико-сомаэстетический подход*, позволяющий связать причины диалога между текстами с общими смыслами, а общие смыслы – с общими чувствами. В качестве примеров приводятся музыкальные темы следующих произведений: «Музыкальное приношение» И.С. Баха, Фантазия и Соната с-moll В.А. Моцарта (KV 475, KV 457) и Первый струнный квартет, ор. 51 с-moll И. Брамса, а также Вальс cis-moll, ор. 64/2 Ф. Шопена и «Октябрь. Осенняя песнь» из «Времен года» П.И. Чайковского. Синестетико-сомаэстетический ракурс изучения данных тем позволил сделать следующие выводы. Причины интертекстуальной связи патетических тем композиторов трех эпох кроются в общих чувствах темноты / тяжести / напряженности / отягощенности, которые создают *невербальный образ тяжелых, как цепи, чувств и мыслей*, обогащая понимание патетического как риторического в музыкальном искусстве. Общие чувства в произведениях Ф. Шопена и П.И. Чайковского осмысливаются через графический рисунок волны как образ дыхания и идею / *соощущение погружения в себя*. Синестетико-сомаэстетическое субъективное невидимое, проявляющееся в объективном видимом – музыкальных текстах, – является основой общих чувств и общих смыслов, определяющих *причины интертекстуальности* в каждом конкретном уникальном художественном тексте.

Ключевые слова: интертекстуальность, музыкальное искусство, синестетико-сомаэстетические механизмы, текст, субъективность, синестезия, сомаэстетика

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Корнелюк Т.А. Синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке: постановка проблемы // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13, № 3. С. 150–159. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-150-159.

SYNESTHETIC-SOMAESTHETIC MECHANISMS OF INTERTEXTUALITY IN MUSIC: STATEMENT OF THE PROBLEM

T.A. Kornelyuk¹

¹ Far Eastern State Institute of Arts, 690091, Vladivostok, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to intertextuality in music. Of primary importance to the topic of the article, as seen by the author, is the problem of the causes of intertextuality, which always relate to the sphere of the invisible (subjective and irrational-sensory). The hypothesis of the article is the following statement: the causes of intertextuality in music are hidden in synesthetic mechanisms, which the author defines as a system of external and internal (according to B. Galeev) human feelings that form the basis of the subjectivity. To analyze the problem under study, a synesthetic-somaesthetic approach is proposed, which allows one to link the causes of the dialogue between texts with common meanings, and common meanings with common feelings. Musical themes from the following compositions are given as examples: "Musical Offering" by J.S. Bach, Fantasy and Sonata in c-moll by W.A. Mozart (KV 475, KV 457) and the First String Quartet op. 51 c-moll by J. Brahms, as well as Waltz in c-moll op. 64/2 by F. Chopin and "October. Autumn Song" from "The Seasons" by P.I. Tchaikovsky. The synesthetic-somaesthetic perspective of studying these themes brought about the following conclusions. The reasons for the intertextual connection of the pathetic themes of the composers of three eras are rooted in the common feelings of darkness / heaviness / tension / burden, which create a non-verbal image of feelings and thoughts heavy as chains, enriching the understanding of the pathetic as rhetorical in musical art. Common feelings in the works of F. Chopin and P.I. Tchaikovsky are understood through the graphic drawing of a wave as an image of breathing and the idea / feeling of immersion in oneself. The synesthetic-somaesthetic subjective invisible, manifested in the objective visible – musical texts – is the basis of common feelings and common meanings that determine the reasons for intertextuality in each specific unique musical text.

Keywords: intertextuality, musical art, synesthetic-somaesthetic mechanisms, text, subjectivity, synesthesia, somaesthetics

Conflict of interest. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Kornelyuk, T.A. (2025), "Synesthetic-somaesthetic mechanisms of intertextuality in music: statement of the problem", *Journal of Musical Science*, vol. 13, no. 3, pp. 150–159. DOI: 10.63219/2308-1031-2025-3-150-159.

Одной из актуальных проблем современного искусствоведения остается изучение интертекстуальности: ее причин, фактов проявления, реализации в конкретных художественных текстах, многомерности смыслов.

Интертекстуальность (от лат. *inter* – «между», *textus* – «текст») – термин, обозначающий «общее свойство текстов, выражающееся в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга»¹.

Термин «интертекстуальность» введен в 1967 г. французским ученым-семиологом Ю. Кристевой в работе «Бахтин, слово, диалог и роман». Исследователь указывает, что основоположником теории интертекстуальности является русский ученый М. Бахтин (1895–1975). Ю. Кристева считает, что М. Бахтин совершил открытие в области литературы, суть которого состоит в следующем: «...Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впи-

тывания и трансформации какого-нибудь другого текста» (Кристева Ю., 2000, с. 429). Ведущим понятием исследовательского процесса русского ученого является «диалог». Процессы, которые М. Бахтин называл «диалогом», Ю. Кристева определяет термином «интертекстуальность», понимая под ним диалог между текстами.

Вопросы интертекстуальности были, в частности, объектом пристального внимания коллеги Ю. Кристевой – французского семиолога Р. Барта. В контексте темы статьи важными считаем следующие положения ученого:

1) идея о присущей тексту множественности смыслов;

2) идея о «прогуливаемом человеке».

По поводу смысловой множественности Р. Барт пишет: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смысла как таковая – множественность неустраняемая, а не просто допустимая (курсив Р. Барта. – Т.К.)» (1989, с. 417).

Идея о «прогуливающемся человеке» связана с уподоблением читателя текста человеку, который прогуливается «по склону лощины». «Его восприятия *многочисленны*, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению – отблески, цветовые пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы – они отсылают к знакомым кодам, но *сочетание их уникально* <...> Прочтение текста <...> сплошь соткано из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры, старые и новые, которые проходят сквозь текст и создают *мощную стереофонию* (курсив мой. – Т.К.)» (Барт Р., 1989, с. 417–418).

Мысль Р. Барта о читателе текста, полагаем, возможно распространить и на композитора. *Ощущения и соощущения творца, имманентно присущие процессу создания произведения, так же многочисленны, уникальны, разнородны по происхождению – безусловны в своем присутствии в силу «задействованности» всей полноты субъективности» композитора* (Закс Л., 1990, с. 52). *Степень соотношения сознательного и бессознательного в данном процессе – вопрос открытый, часто лежащий за пределами рационального начала.* Основа этих ощущений и соощущений – межчувственная ассоциативность. В этой связи продуктивным подходом к изучению интертекстуальности может быть, как полагаем, синестетико-сомаэстетический ракурс осмысления текстовых связей.

В отечественном музыковедении к проблеме интертекстуальности в музыке обращались М. Арановский, А. Денисов, Л. Дьячкова, Б. Кац, М. Раку, И. Стогний, Е. Яблонская и другие исследователи.

По мнению А. Денисова, интертекстуальный анализ предполагает установление первоисточников (т.е. предтекстов), «характера и степени трансформации элементов предтекста» и причин, объясняющих факт интертекстуальности и ее воплощение в конкретном тексте (2013, с. 12).

Если первые два пункта, указанные исследователем, лежат *в плоскости объективного, в плоскости рационально-логических процессов композиторского творчества*, того, что видно глазу и слышно уху, то третий – установление причин, объясняющих факт интертекстуальности, – большей частью находится в зоне субъективного, связывается с действием бессознательного в творческом акте и *выходит в область иррационально-чувственного*. Однако именно причины интертекстуальности, полагаем, представляют особую ценность для изучения; именно в них, думается, следует искать *общие смыслы*, которыми музыкальные тексты связаны между собой.

Выскажем предположение, что эти *общие смыслы* возможно объяснить действием *общих чувств*, связывающих музыкальное мышление разных композиторов в момент создания музыкальных текстов и приводящих к интертекстуальности. В связи с этим следует говорить о сложности, многосторонности и противоречивости понятия «чувство». Как указывает Б. Галеев, под чувством понимают ощущения (модальности органов чувств); эмоции; аффекты; «собственно чувство в строгом его понимании в рамках психологической науки (как устойчивое эмоциональное отношение человека к явлениям действительности)»; интуицию (неосознанные чувства); предметные (любовь, воля и др.) и высокие духовные чувства (гордости, гражданственности и др.), чувства морального свойства (долга, жалости и др.); эстетические чувства (чув-

ство прекрасного, красоты и др.) (1987, с. 55–56). Системным же признаком «чувственности» является синестезия. В этом контексте продуктивным методологическим подходом, адекватным сложности предмета изучения – *общие чувства* как причина интертекстуальности в музыкальных текстах, – может стать *синестетико-сомаэстетический подход*.

Синестезия и сомаэстетика изучают, в частности, невербальные смыслы, *невидимое* в музыкальном тексте.

Интеграция синестетического и интертекстуального подходов (без участия сомаэстетического) была впервые предпринята в отечественном музыковедении А. Мельниковой на примере творчества Э. Денисова и рассмотрена в монографии Н. Коляденко (2015, с. 98–106). Авторы исследуют, как к многослойной сети интертекстуальных кодов подключаются межчувственные (визуально-световые, тактильно-гравитационные коды, характеристики музыкального пространства). «В результате их расшифровки устанавливается <...> важнейший для синестетического анализа общий эмоциональный знак, который выявляет глубинный смысл музыкального образа» (Коляденко Н., 2015, с. 100).

Особое внимание к изучению телесности и телесного осмысления чувственного восприятия связано и с концептом «сомаэстетика», введенным в научное пространство Р. Шустерманом² (Shusterman R., 2000). Предпринятое в нашей статье дополнение синестетического подхода сомаэстетическим, как полагаем, может внести новые смыслы в интерпретацию интертекстуальных связей между музыкальными текстами.

Продуктивность *синестетико-сомаэстетического подхода* видим в том, что основа органов чувств человека – это эпикритические и протопатические ощущения. Зрение, слух и осязание – эпикри-

тические, внешние чувства – это высшие, «носящие менее субъективный характер» ощущения (Галеев Б., 1987, с. 100). Вкус, обоняние, а также проприоцепция («кинестетическая и вестибулярная чувствительность, рецепция движения и тяжести» (Галеев Б., 1987, с. 99)) и интероцепция (состояние внутренних процессов, «наименее осознаваемые и наиболее диффузные формы ощущений, сохраняют свою близость к эмоциональным состояниям» (цит. по: (Галеев Б., 1987, с. 100))) – это внутренние чувства. Именно они – скрытые от внимания, малоизученные («темные ощущения»), характеризующие самоощущения и самочувствие человека (Галеев Б., 1987, с. 100), – на наш взгляд, *лежат в основе общих чувств как внутреннего механизма интертекстуальности*. В целом же считаем возможным определить синестетико-сомаэстетические механизмы интертекстуальности в музыке как систему внешних и внутренних чувств человека, проявляющую себя в уникальных художественных текстах.

Психический механизм межчувственных ассоциаций (определение синестезии Б. Галеева (1987, с. 89)) невозможен без соматической составляющей. *Телесность как один из уровней сознания*, по В. Налимову (1989, с. 102–104), проявляет себя и в создаваемой искусством «ценностной информации», несущей помимо прочего и информацию о многообразных соматических ощущениях и состояниях человека: тактильных ощущениях, сенсомоторике и идеомоторике, ощущениях тяжести, материальности, напряженности, включенности в пространство и время (Закс Л., 1990, с. 53).

«Соединительным звеном между любыми разномодальными чувствами», как указывает Б. Галеев, служит рецепция движения (1987, с. 106), что делает методологически важным осмысление концепции архаического языка тела, архаи-

ческих движений и архетипов действий, разработанную Г. Абрамовым (2000).

Актуальность предлагаемого методологического подхода видится связанной с «усилением значимости в современном обществе интуитивно-эмоциональных способов видения мира», что делает «установление “невидимых”, скрытых чувственных смыслов», особенно актуальным. Об этом, в частности, многократно говорит Н. Коляденко (2005, с. 5).

Итак, из двух составляющих интертекстуальности в музыке – *видимая* схожесть между текстами (графическое воплощение идеи) и *невидимая* схожесть (общие чувства) – именно невидимая является наименее изученной областью музыкальной интертекстуальности.

Перейдем к рассмотрению примеров общих чувств – невербальных смыслов – знаков невидимого в музыкальном тексте.

Обратимся к связи трех эпох – барокко, классический стиль и романтизм – через одну музыкальную тему. Речь идет о «Музыкальном приношении» И.С. Баха, Фантазии и Сонате с-moll В.А. Моцарта (К. 475, К. 457) и Первом струнном квартете, ор. 51 с-moll И. Брамса. Эти сочинения, помимо тематической общности, объединены и тонально – с-moll.

Основой «Музыкального приношения» И.С. Баха является тема, предложенная композитору прусским королем Фридрихом II. В 1747 г. И.С. Бах поехал в Берлин и Потсдам к сыну Карлу Филиппу Эммануэлю, который служил при дворе Фридриха II. Король предложил композитору симпровизировать шестиголосную фугу на заданную им тему. Позже композитор написал на королевскую тему сочинение, которое назвал «Музыкальное приношение» («Musikalisches Opfer»).

М. Друскин считает сомнительным, чтобы Фридрих II дал заказ И.С. Баху на сочинение специально ему посвященно-

го произведения. «Но тогда становится еще более *загадочным*, зачем Бах написал “Музыкальное приношение” и, опубликовав на свои средства дорогостоящее издание, отослал королю, что осуществил в кратчайший срок (курсив мой. – Т.К.)» (Друскин М., 1982, с. 358).

Б. Кац пишет: «Очевидно, что “Musikalisches Opfer” – нечто *неизмеримо более глубокое и значительное*, нежели демонстрация высочайшей композиторской техники (курсив мой. – Т.К.)» (1985, с. 73).

Как указывает А. Милка, «17 листов из библиотеки принцессы Амалии, на которых впервые было награвировано “Музыкальное приношение” Баха, задали исследователям такое количество загадок, поставили перед ними столько вопросов и вызвали столько недоумений, что само оно превратилось в сплошную загадку. В попытке разрешить ее возникали многочисленные концепции и гипотезы, но они “повисали в воздухе”, оставаясь лишь предположениями, ибо для их доказательств не хватало бесспорных аргументов и фактов. Трудно сказать, суждено ли какой-нибудь из гипотез обнаружить свою истинность, или же они все так и останутся догадками. Не хочется быть пессимистом, но похоже на то, что положение вещей таким и останется, ибо полный ответ может дать только авторская рукопись “Музыкального приношения”. Но она, к сожалению, утеряна, и почти нет надежд на то, что ее когда-либо удастся обнаружить. Все, чем сейчас располагает человечество, – это разрозненные листы первого упомянутого прижизненного издания» (1999, с. 5).

Соната с-moll, KV 457 В.А. Моцарта написана в 1784 г., Фантазия (KV 475) – в 1785 г. В цикл они были объединены самим композитором. Особенности формообразования и тематизма сонаты с-moll указывают на то, что это сочине-

ние не было создано как инструктивная пьеса (Луцкер П., 2008, с. 284–285). Годы создания Фантазии и Сонаты связаны с периодом жизненных и творческих переломов в творчестве В.А. Моцарта (80-е гг. XVIII в.), одним из которых явился «великий стилистический перелом» (с 1782 г.), совершившийся под влиянием музыки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя (Аберт Г., 1983, с. 140).

Замысел Первого струнного квартета, ор. 51 c-moll относится к периоду творческого становления И. Брамса – 50-м гг. XIX в. (квартет был закончен и опубликован спустя почти двадцать лет – в 1873 г.). Душевная неустойчивость, бурные переживания композитора в этот период были вызваны, в частности, знакомством с семьей Р. Шумана: дружбой композиторов и любовью к К. Шуман; любовью, которую И. Брамс бережно пронес через всю жизнь. Первый струнный квартет композитор адресовал одному из своих лучших друзей – Теодору Бильроту, который, как пишет С. Роговой, «мог сразу постичь нерв произведения» (2003, с. 371). Возможно, особая привязанность и доверие И. Брамса к Т. Бильроту объясняются тем, что друг композитора был врачом и обладал способностью через общение и дружескую поддержку своеобразным способом врачевать композитора. Вероятно, именно врач мог понять, что происходило в душе И. Брамса в период 1850-х гг.

Основа тем И.С. Баха и В.А. Моцарта – восходящий ход по звукам тонического трезвучия, нисходящая уменьшенная септима и нисходящий хроматический ход. Главная тема первой части Первого струнного квартета И. Брамса состоит из восходящего хода по звукам тонического трезвучия, подчеркнутого пунктирным ритмом, и нисходящей уменьшенной септимы.

Интонационные особенности трех тем возможно рассмотреть с точки зрения

топики – топоса патетического как риторического: патетическая тональность (c-moll), «говорящие» паузы, скачок на уменьшенную септиму и нисходящий хроматический ход, резкость внутриматематических контрастов и вопросо-ответная структура темы (у В.А. Моцарта). Суть патетического как риторического заключается в «концепции музыки как языка» и в «анalogии между словесными и музыкальными формами речевого высказывания» (Кириллина Л., 2007, с. 37).

Содержание патетического композиторского *высказывания* было связано со стоявшим за патетикой «сложным комплексом мировоззренческих представлений, включающих в себя неразрывно связанные идеи Рока, Судьбы, Бога, Высших сил, перед которыми должна держать ответ человеческая душа, особенно, если ей предстоит путь через Смерть в Бессмертие» (Кириллина Л., 2007, с. 41). Музыканты здесь «были способны прочувствовать и передать тончайшие нюансы человеческих переживаний, порождаемых столкновением с чем-то великим, возвышенным, неземным, необъяснимым и несказанным» (Кириллина Л., 2007, с. 42).

Обращение к *синестетико-сomaэстетическому подходу* позволяет, на наш взгляд, выявить и акцентировать следующие нюансы рассматриваемых музыкальных тем: визуальный перцептивный признак темноты (тональность c-moll) и кинестетический перцептивный признак тяжести. В темах ярко проявлена «рецепция гравитации как ладового тяготения в музыке» (Галеев Б., 1987, с. 105). Антитезы устоя и неустоя, стремящегося к устоя, – это восходящий ход по звукам тонического трезвучия (у В.А. Моцарта в Фантазии – отягощенный четвертой повышенной, а у И. Брамса – пунктирным ритмом), противопоставленный ему нисходящий скачок на уменьшенную септиму и нисходящий хроматический ход (му-

чительно-изломанный) от пятой к первой ступени. Эти средства выразительности в сочетании с «темной» тональностью и «говорящими паузами» создают ощущения темноты / тяжести / напряженности / отягощенности, которые, как полагаем, и являются *общими чувствами (общим эмоциональным знаком)* – *причиной* интертекстуальности, объединяя композиторов трех эпох в их высказываниях / размышлениях.

Вспомним строки из стихотворения И. Бродского «Большая элегия Джону Донну»:

Нет, это я, твоя душа <...>

Здесь я одна скорблю в небесной выси

о том, что создала своим трудом

тяжелые, как цепи, чувства, мысли (2001, с. 234).

На наш взгляд, *невербальный образ тяжелых, как цепи, чувств и мыслей* воплощен в рассматриваемых музыкальных темах И.С. Баха, В.А. Моцарта и И. Брамса.

Графическое осмысление тематической структуры приводит к мысли о наличии здесь следующих архетипов действий: подъем (восходящий ход по звукам тонического трезвучия) – прыжок (нисходящий скачок на уменьшенную септиму) – спуск (нисходящий хроматический ход, у Г. Абрамова «опускание» (2000, с. 313)). В этой связи представляется возможным говорить о воплощении в рассматриваемых темах еще одного невербального образа – образа тернистого пути познания.

Полагаем, синестетико-сомаэстетический подход позволяет выявить причину интертекстуальности – *общие чувства темноты / тяжести / напряженности / отягощенности* – и графическую модель невербального образа тернистого пути познания, объединяющие рассмотренные музыкальные темы и обогащающие осмысление этих музыкальных образов с точки зрения топоса патетического.

Обратимся еще к одному примеру интертекстуальности – музыкальным про-

изведениям композиторов XIX в.: Вальсу *cis-moll*, op. 64/2 Ф. Шопена (1846–1847) и «Октябрю. Осенней песне» из «Времен года» П.И. Чайковского (1875–1876). Внешние признаки интертекстуальной связи этих пьес заключаются в следующем (речь идет о темах, с которых начинаются произведения): нисходящий малосекундовый ход (у Шопена – *e-dis*, у Чайковского – *f-e*); восходяще-нисходящее движение мелодии *gis-a-dis-cis* (тт. 3–4 у Шопена) и *gis-a-d-c* (т. 2 у Чайковского); мелодический «взлет» *gis-gis-a-a-ais-cis-h*, *h-h-cis-cis-cisis-cisis-dis-dis* (тт. 10–13 у Шопена) и *a-h-cis-d-e-a*, *a-h-cis-d-e-a* (тт. 5–6 у Чайковского); нисходящий хроматический ход от *gis* второй октавы к *a* первой (тт. 13–16 у Шопена) и нисходящий, частично хроматический, ход от *f* второй октавы к *d* первой (тт. 7–9 у Чайковского). Это внешняя связь Вальса и «Осенней песни».

Каковы здесь *причины* интертекстуальности, какие *общие чувства* может открыть применение синестетико-сомаэстетического подхода?

В первую очередь обратимся к темам пьес. *Tempo giusto* Ф. Шопена – темп сообразно характеру пьесы; соразмерно, точно, не отклоняясь от метра и темпа. *Andante doloroso e molto cantabile* у П.И. Чайковского – печальным, горестным шагом, очень певуче.

Оба темповых обозначения лежат в плоскости ассоциативных интерцептивных ощущений³ и направлены на живое исполнительское чувство темпа, свободу в его проживании.

Графический рисунок основных тем пьес, на наш взгляд, позволяет говорить о таких визуальных перцептивных признаках, как округлость и объемность (у Ф. Шопена из-за пунктирного ритма с участием шестнадцатых пауз округлость сочетается с некоторой угловатостью) – волновое движение спадов и подъемов,

завершающееся сворачиванием / окутыванием (длинные заключительные нисходящие хроматические ходы).

Считаем, что объединяющей «пластически-линейной характеристикой движения» (Коляденко Н., 2005, с. 143) рассматриваемых тем является *линия волны* – пульсирующей и упорядоченной. Упорядоченной не механистически, а сродни дыханию, с его асимметрией вдоха и выдоха, изменчивостью ритма и темпа. Если образную составляющую этих тем определить как волны дыхания и соотнести ее с архаическим движением сворачивания, то концептуальную составляющую целостного образа музыкальных тем Ф. Шопена и П.И. Чайковского представляется возможным осмыслить как *идею и соощущение погружения в себя*, дление в этом состоянии.

Таким образом, гипотеза статьи состоит в том, что в основе интертекстуальности в музыке лежат синестетико-сомаэстетические механизмы. Общие чувства, проявляющиеся через ощущения и соощущения, и есть невербальные смыслы, играющие, как считаем, основополагающую роль в процессах интертекстуальности.

Внутреннее устройство текстовой диалогичности имеет единую природу, основа которой межчувственная ассоциативность, проявляющаяся в *общих ощущениях* (невидимом). Свидетельства этого невидимого – в *видимом* (тематические и другие интертекстуальные связи). Например, рассмотренные в статье образы тяжелых чувств и мыслей и погружения в себя есть *синестетико-сомаэстетическое субъективное невидимое*, проявляющееся в *объективном видимом* (в музыкальных текстах).

Б. Галеев обращал внимание, что в основе термина «синестезия» лежит слово *aesthesis*, которое «есть и “ощущение”, и “чувство”, и даже “смысл”» (1987,

с. 244). Так, тексты оказываются связанными ощущениями, чувствами и смыслами. «Смысл, местонахождением которого является сама действительность человека, это – цельность, получаемая из сцепления значения элементов текста в синтезе с осознаваемыми и неосознаваемыми комплексами внутреннего мира воспринимающего (его мыслями, психическими откликами и образами)» (цит. по: (Коляденко Н., 2005, с. 131)). О такой же цельности значений в синтезе осознаваемого и неосознаваемого компонентов внутреннего мира, как полагаем, следует говорить и по отношению к композитору.

Важным в этой связи является понятие «целостный образ». Целостный образ (ЦО) в свернутом виде содержит чувственно-телесные, эмоциональные, структурно-логические и концептуальные свойства (Коляденко Н., 2005, с. 143). Поэтому его изучение и осмысление всегда сопряжено с рядом трудностей, связанных с двойственностью проявлений свойств ЦО (видимое / невидимое – невидимое / видимое).

Синестетико-сомаэстетический ракурс анализа интертекстуальности в музыке предполагает, на наш взгляд, привлечение таких понятий методологии синестетического анализа (разработана Н. Коляденко (2005)), как «синестетические обертоны» (Коляденко Н., 2005, с. 131), «общий эмоциональный знак» (Коляденко Н., 2005, с. 136), «синестетические маркеры» (аудиальные, визуальные, кинестетические перцептивные признаки и координаты звукопространственной среды) (Коляденко Н., 2005, с. 140–149). Диалог между текстами, следовательно, может быть рассмотрен с точки зрения общих эмоциональных знаков, проявляющихся через синестетические обертоны смыслов, что поможет установить *причины* интертекстуальности. Синестетико-сомаэстетические маркеры в этом слу-

чае позволят изучить, вербализировать и описать невербальные смыслы, интерпретируя их не как точечные образова-

ния, а как «облака смысла», порожденные множеством культурных и человеческих контекстов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Интертекстуальность // Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://slovar.lib.ru/dictionary/intertextualnost.htm> (дата обращения: 25.12.2024).

² Исследователь определяет сомаэстетику как «критическое, улучшенное исследование человеческого опыта и рассмотрение тела как средоточия чувственного восприятия и познания, а также

творческого самоформирования» (Shusterman R., 2000, p. 532) (перевод мой. – Т.К.).

³ На то, что для поиска «меры агогических изменений исполнитель должен опираться на ассоциативные характеристики интероцептивных (внутренних) ощущений», указывают С. Лысенко, В. Будников (2019, с. 65).

ЛИТЕРАТУРА

Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем. К. Саквы. М.: Музыка, 1983. Ч. 2. Кн. 1. 518 с.

Абрамов Г.М. Архаический язык тела // Языки науки – языки искусства. М.: Прогресс-традиция, 2000. С. 310–314.

Барт Р. От произведения к тексту / пер. с фр. С. Зенкина // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 413–423.

Бродский И.А. Большая элегия Джону Донну // Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 1. С. 231–235.

Галеев Б.М. Человек, искусство, техника: проблема синестезии в искусстве. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 264 с.

Денисов А.В. Интертекстуальность в музыке: исследовательский очерк. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. 46 с.

Друскин М.С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.

Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. 212 с.

Кац Б.А. К реконструкции замысла «Музыкального приношения» // Советская музыка. 1985. № 6. С. 67–75.

Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Коляденко Н.П. Проблемы музыкальной синестетики. Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2015. 160 с.

Кристeva Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. и вступ. ст. Г. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.

Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.

REFERENCES

Abert, G. (1983), V.A. *Motsart* [W.A. Mozart], trans. by K. Sakva, Part 2, Book 1, Muzyka, Moscow, 518 p. (in Russ.)

Abramov, G.M. (2000), "Archaic body language", *Yazyki nauki – yazyki iskusstva* [Languages of science – languages of art], Progress-traditsiya, Moscow, pp. 310–314. (in Russ.)

Bart, R. (1989), "From work to text", *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics], trans. by S. Zenkin, Progress, Moscow, pp. 413–423. (in Russ.)

Brodskii, I.A. (2001), "Great Elegy to John Donne", *Sochineniya Iosifa Brodskogo* [Works of Joseph Brodsky], Vol. 1, Pushkinskii fond, Saint Petersburg, pp. 231–235. (in Russ.)

Denisov, A.V. (2013), *Intertekstual'nost' v muzyke: issledovatel'skii ocherk* [Intertextuality in Music: A Research Essay], Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena, Saint Petersburg, 46 p. (in Russ.)

Druskin, M.S. (1982), *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach], Muzyka, Moscow, 383 p. (in Russ.)

Galeev, B.M. (1987), *Chelovek, iskusstvo, tekhnika: problema sinestezii v iskusstve* [Man, Art, Technology: the problem of synesthesia in art], Izd-vo Kazan. un-ta, Kazan, 264 p. (in Russ.)

Kats, B.A. (1985), "Towards a reconstruction of the concept of the «Musical Offering»", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 6, pp. 67–75. (in Russ.)

Kirillina, L.V. (2007), *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3: Poehtika i stilistika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries. Part 3: Poetics and stylistics], Kompozitor, Moscow, 376 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka)* [Synaestheticity of musical and artistic consciousness (based on the art of the 20th century)], Novosibirskaya gosudarstvennaya

Лысенко С.Ю., Будников В.В. «Певучая» манера игры на фортепиано как тембральная иллюзия: синестетический аспект // Вестник музыкальной науки. 2019. № 1. С. 62–69.

Милка А.П. «Музыкальное приношение» И.С. Баха: К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.

Налимов В.В. Спонтанность сознания: Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М.: Прометей, 1989. 288 с.

Роговой С.И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 640 с.

Shusterman R. Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault // *The Monist*, Vol. 83, No. 4, Philosophy as a Way of Life (OCTOBER 2000), pp. 530–551. URL: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (дата обращения: 20.12.2024).

konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Kolyadenko, N.P. (2015), *Problemy muzykal'noi sinestetiki* [Problems of musical synesthetics], Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 160 p. (in Russ.)

Kristeva, Yu. (2000), “Bakhtin, word, dialogue and novel”, *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French semiotics: from structuralism to poststructuralism], trans. by G. Kosikov, Progress, Moscow, pp. 427–457. (in Russ.)

Lutsker, P.V., Susidko, I.P. (2008), *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time], Klassika-XXI, Moscow, 624 p. (in Russ.)

Lysenko, S.Yu., Budnikov, V.V. (2019), “The «singing» manner of playing the piano as a timbre illusion: the synesthetic aspect”, *Journal of Musical Science*, no. № 1, pp. 62–69. (in Russ.)

Milka, A.P. (1999), “*Muzykal'noe prinoshenie*” I.S. Bakha: K rekonstruktsii i interpretatsii [J.S. Bach's “Musical Offering”: towards reconstruction and interpretation], *Muzyka*, Moscow, 250 p. (in Russ.)

Nalimov, V.V. (1989), *Spontannost' soznaniya: Veroyatnostnaya teoriya smyslov i smyslovaya arkhitektonika lichnosti* [Spontaneity of consciousness: Probabilistic theory of meanings and semantic architectonics of personality], Prometei, Moscow, 288 p. (in Russ.)

Rogovoi, S.I. (2003), *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters of Johannes Brahms], Kompozitor, Moscow, 640 p. (in Russ.)

Shusterman, R. (2000), “Somaesthetics and care of the self: the case of foucault”, *The Monist*, Vol. 83, no. 4, Philosophy as a Way of Life, pp. 530–551, Available at: <https://www.jstor.org/stable/27903703> (Accessed 20 December 2024). (in Eng.)

Zaks, L.A. (1990), *Khudozhestvennoe soznanie* [Artistic consciousness], Izd-vo Ural. un-ta, Sverdlovsk, 212 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Корнелюк Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, редактор редакционно-издательского отдела Дальневосточного государственного института искусств (Владивосток)
E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Author Information

Tatiana A. Kornelyuk, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, editor of the Editorial and Publishing Department at Far Eastern State Institute of Arts (Vladivostok)
E-mail: tatiana_krnk@mail.ru

Поступила в редакцию 07.03.2025

После доработки 01.07.2025

Принята к публикации 18.08.2025

Received 07.03.2025

Revised 01.07.2025

Accepted for publication 18.08.2025