

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

«Синестезія та її вплив та творчість композиторів-синестетів XIX-XX ст.»

КУРСОВА РОБОТА
студентки III курсу
Гребенюк Катерини Петрівни

Науковий керівник –
Професор, доктор філологічних наук
Собуцький М. А.

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЦЯ. ЇЇ РІЗНОВИДИ ТА ПРОЯВИ У МИСТЕЦТВІ.....	5
1.1. Розвиток та формування синтезу мистецтв як однієї з провідних ідей творчості митців ХІХ-ХХ ст.	6
1.2. Синестезія як психологічне явище, її історія та різновиди. Синестезія та митець.....	10
РОЗДІЛ 2. СИНЕСТЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ.....	15
2.1. Хроместезія Миколи Римського-Корсакова та його тонально-кольорова система.	16
2.2. Олександр Скребін та «світло-музика».	21
2.3. Мікалоюс Чюрльоніс та музичний живопис.....	26
ВИСНОВКИ.....	30
Бібліографія	32
Додатки.....	36

ВСТУП

Таємниця творчості та її процесу завжди цікавила філософів та науковців ще з часів Античності, з першого визначення Платона [19] про її сутність аж до теперішніх років. Тому синестезія, як нетипове явище для звичайного людського розуміння викликала подив і зацікавленість у науковців, адже вона безпосередньо пов'язана з творчим процесом та впливає на світогляд і відчуття людини.

Зважаючи на тісний зв'язок синестезії з синтезом мистецтв ми розглянемо розвиток та формування цієї ідеї серед мистецького оточення та різні погляди на її реалізацію. Важливим для роботи є огляд досліджень синестезії з психологічної точки зору та ознайомлення з різновидами задля кращого розуміння її дії на творчість композиторів, власне розбір творів яких для нас є пріоритетним та значимим у формуванні уявлення про вплив синестезії.

Актуальність роботи пов'язана з потребою в більш докладному вивченні питання впливу синестезії на творче мислення композиторів та відображенні цього у творчості.

Дослідженням питання синестезії з художньої точки зору займалися такі вчені як: А. А. Забіяко [6], І. Л. Ванєчкіна [3], Б. М. Галєєв [4], Л. Ф. Маловицька [13][14], М. Л. Зайцева [7] та ін. Питання розвитку ідеї синтезу мистецтв містили праці А. Ф. Лосєва [11], Г. П. Степанова [29], Р. Бреттелла [37], Д. В. Сараб'янова [24] та Г. Фар-Беккер [31].

Дослідниками в області вивчення синестезії у творчості М. Римського-Корсакова були: І. Л. Ванєчкіна та Б. М. Галєєв [2], М. А. Стасов [28], В. В. Ястребцев [36]. «Кольоровий слух» О. Скрибіна досліджували Г. Савчин [23], Л. Сабанєєв [21], А. Чібалашвілі [34], С. В. Конанчук [9]. А музичною та художньою

творчістю М. Чюрльоніса цікавились О. В. Узікова [30], Г. Савчин [25], С. М. Лосєва [12], М. Еткінд [35], Е. Б. Межелайтіс [15].

Об'єктом дослідження є творчість композиторів-синестетів XIX-XX ст. та ідеї синтезу мистецтв.

Предметом дослідження є вплив синестезії, зокрема хроместезії, на формування творчих засад композиторів-синестетів XIX-XX ст.

Мета: дослідити вплив синестезії на творчість композиторів-синестетів XIX-XX ст. на прикладі їхніх творів.

Завдання роботи:

- Описати становлення концепції синтезу мистецтв як однієї з провідних ідей XIX-XX ст.
- Узагальнити історію досліджень явища синестезії та її різновиди, схарактеризувати їх.
- Дослідити вплив хроместезії на творчість М. Римського-Корсакова та проаналізувати його твори крізь призму кольорових відчуттів.
- Проаналізувати вплив «кольорового слуху» на творчість О. Скрябіна та охарактеризувати його концепцію «світломузики».
- Дослідити вплив синестезії на творчість М. Чюрльоніса і проаналізувати зв'язок музичного мистецтва та живопису в його творах.

Метод дослідження: мистецтвознавчо-аналітичний, біографічний, спостереження, аналіз, порівняння.

Робота складається зі вступу, двох розділів та п'яти підрозділів.

РОЗДІЛ 1. СИНЕСТЕЗІЯ ЯК ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЦЯ. ЇЇ РІЗНОВИДИ ТА ПРОЯВИ У МИСТЕЦТВІ.

Одним із найзагадковіших та важкопояснювальних явищ у феномені митця не лише в культурологічному, а й у психологічному дискурсі є синестезія. Фактично, вона виступає «природнім», «автоматичним» поєднанням відчуттів в організмі людини, певним співставленням явищ. З огляду на те, що виявлення в людей явища синестезії довгий час вважалось аморальним та невластивим для психіки здорової людини, широкого вивчення та уваги науковців, філософів та психоаналітиків воно зазнало лише в XIX-XX столітті, коли у творчому суспільстві активно розвивалась та займала панівне становище ідея синтезу мистецтв. Варто зазначити, що у митців-синестетів під впливом їх особливого «бачення» неодмінно формувалась концепція синтезу мистецтв та тяжіння до його відображення у своїх творах.

В цій курсовій роботі ми зосереджуємося на творчості композиторів, що формувались як творчі особистості в період розквіту популярності цього явища та знаходились у середовищі однодумців, концепції яких ми розглянемо в наступному підрозділі. Саме тому в першу чергу ми вважаємо за потрібне глибше дослідити саму ідею синтезу мистецтв, що формувалась протягом століть та до якої звертались різні покоління творців, адже синестезія безперечно впливає на бажання митця і в своїй творчості синтезувати та знаходити спосіб вираження світобачення, що в свою чергу реалізується саме в синтезі.

1.1. Розвиток та формування синтезу мистецтв як однієї з провідних ідей творчості митців XIX-XX ст.

Ідея синтезу мистецтв (від грец. *Σύνθεσις* – «поєднання», «складання») зароджується ще з часів первісної синкретичності, коли фактично різні види мистецтв (музика, співи, танці, слово) були одним нероз'єднувальним цілим та доповнювали один одного. Прагнення до синтезу та пошуку міжпредметної гармонії підхопила Античність, Відродження, Романтизм, Модерн, Постмодерн та сучасне мистецтво.

Цікавим фактором відродження ідеї поєднання є часові «між епохові» проміжки, на які припадав її розквіт. Нерідко соціальні збентеження, кризи та переломи епох змушували митців приходити до урізноманітнення, активізації, пошуку нових ідей та творчих задумів. Саме розгубленість, почуття дисбалансу та втрата звичної картини світу підштовхнули романтиків до дослідження внутрішнього світу людини, пошуку гармонії, досягнення ідилії на базі ідеї природної цілісності та єдності. Все це лягло в основу поняття *Gesamtkunstwerk* (від нім. – «об'єднаний твір мистецтва»), ідеї, яку започаткували німецькі мислителі-романтики [18, с. 38-39], що прагнули рівноправної взаємодії мистецтв та розглядали це як художню природність. Передумовами для появи та формування ідеї називають погляди йєнських мислителів 1795-1805-х років, до рядів яких належали: брати Август і Франс Шлегель, Фрідріх Шлейєрмахер, Новаліс, Фрідріх Шеллінг, Іоганн Фіхте та інші. Власне вони передбачили популярність та зацікавленість майбутніх поколінь концепцією синтезу мистецтв та розглядали ідею всеосяжної культури, що є взаємопроникненою [18, с. 39]. Це ґрунтувалось на твердженні, що «оскільки згідно романтичної “натурфілософії” в бутті неможливо вирізнити сферу “живописного”, “музичного”, чи “пластичного”, то і кожне з мистецтв потенційно перебуває в іншому, а мова

мистецтва в цілому може розглядатися, як унітарна стихія загального мислення [18,39]». Ця ідея стала однією з зародків ідей Gesamtkunstwerk, яку у своєму творчості втілювали Ріхард Вагнер та Готфрід Земпер. Одним із найяскравіших прикладів втілення цієї концепції вважають твори німецького композитора-романтика Ріхарда Вагнера, оперна творчість якого є його найбільшим доробком, результатом плідної праці та експериментів. Вже в ранніх операх дрезденського періоду («Летючий голландець» (1841), «Лоенгрін» (1845), «Тангейзер» (1849)) простежується переосмислення оперного жанру, видозміна загальної драматургії на більш наскрізну. Якщо раніше композитори послуговувались більш відокремленими частинами, що поєднувались в ціле, такі як епізоди, сцени, картини, то Р. Вагнер вибудовує неперервну лінію із значною кількістю речитативів, що дає можливість поступово та нероздільно розкривати психологізм героїв та сюжету.

Окремої уваги заслуговує роль лейтмотивів, що відігравали важливе значення у створенні образу персонажа, почуття чи символу, якщо на початку творчості їх кількість сягала до 10 на оперу, то в пізньому – це вже 25-30 [20]. Цікавим є зростання та посилення оркестру, адже значну кількість лейтмотивів композитор віддає саме музикантам, а не солістам, а також посилює мідну та струнну групи, що дає змогу його оркестру (ще з ранніх опер він почав використовувати потрійний склад, а в «Перстні нібелунга» – четверний!) звучати потужніше, соковитіше та самостійніше.

У більш пізній творчості (тетралогія «Перстень нібелунга», «Трістан та Ізольда» (1859), «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1867), «Парсіфаль» (1882)) проявляються усі ідеї та здобутки, надбані композитором, відчувається універсалізм, єдність та поєднання рівноцінних складових: драми, мовлення, оркестру, солістів.

Всі ці провідні мотиви виражалися не лише в музичній, а й у публіцистичній творчості, адже Вагнер залишив надзвичайно велику кількість письмових праць, де описував своє бачення мистецтва: «Про сутність німецької музики», «Художник і публіка», «Віртуоз і художник», «Паломництво до Бетховена», «Мистецтво і революція», «Твори мистецтва майбутнього», «Опера і драма», «Музика майбутнього» та ін. В усіх доробках наскрізно звучить основна ідея та напрямок його творчості, що виражається у «єдності всіх мистецтв і їх заключного та граничного *синтезу*. <...> Саме в драмі, де передбачаються сцена та актори, ми знаходимо злиття поезії, скульптури, живопису і архітектури. Крім того, справжня драма повинна бути музикальною, адже тільки музика здатна виразити людські переживання» [11, с. 27].

Проте саме на межі XIX та XX століть ідея синтезу стояла чи не найгостріше. Знову ж таки, складні соціально-економічні зміни, індустріалізація, технологічний прорив, криза особистостей через складнощі у співвідношенні та співіснуванні з оточуючим світом підводили митців до споглядання на інші епохи та активного пошуку винайдення нових концептів для творчості.

Термін *Gesamtkunstwerk* хоч і доволі близько підходить до сучасного культурологічного розуміння «синтезу мистецтв», проте вони не є синонімічними. Загалом природу «синтезу» важко сформулювати у єдине містке поняття, однак можливо окреслити загальні риси. До прикладу, дослідник Сараб'янов звертає увагу на те, що: 1) художній синтез передував синтезу мистецтв; 2) синтез призводить до виникнення нового стану мистецтв з поєднання різних видів; 3) цей новий стан виникає з конфлікту та зіткнення мистецтв; 4) театр як синкретичний вид мистецтва є ймовірною базою для синтезу мистецтв [18, с. 41]. На противагу цьому *Gesamtkunstwerk* є швидше наслідком, аніж процесом синтезу.

На формування терміну, безперечно, вплинув також релігійно-містичний аспект. Варто згадати про популяризування теософії Олени Блаватської серед мистецького кола, з ідеями якої безперечно були знайомі композитори, художники та поети, що займались експериментами з поєднанням мистецтв, а також захоплення німецькими філософами. Серед митців, що ґрунтували свої твори на теософсько-релігійних та філософських засадах були О. Скрябін. В. Кандинський, І. Стравінський, М. Чюрльоніс, М. Реріх та інші.

Ідея синтезу мистецтв охоплювала чи не всіх митців тогочасного періоду, що трактували та втілювали її у свої роботи по-різному. До прикладу, Василь Кандинський вбачав його реальне втілення у «сценічній композиції», що поєднувала б у собі «музичний тон і його рух, тілесно-духовне звучання і його рух, що виражається через людину або предмет і кольоровий тон з його рухом, що набуває самостійного значення і використовується як рівноправний засіб» [10]. Його новаторство полягає в додаванні абстрактного живопису як одного з ключових елементів синтезу та ідеї контрапунктності мистецтв. Всі ці уявлення лягли в основу його твору «Жовтий звук», що став зразком «сценічної композиції» та поєднував у собі різні види мистецтва.

Німецький композитор А. Шенберг працював в області поєднання слова та музики у своїй монодрамі «Щаслива рука», де поєднав пантоміму, вокал з оркестром, давши кожному персонажу свої лейттеми, лейттембр і лейтінструмент, та світло, колір якого також залежав від інструменту, що грає в конкретний момент.

Творчість Ігоря Стравінського, зокрема його балети («Жар-птиця», «Петрушка», «Весна священна») є вагомим внеском у світову спадщину та результатом розробки ідеї синтезу, що поєднували у собі балет, музичне мистецтво, образотворче мистецтво, вокал та світло.

М. Чюрльоніс, М. Римський-Корсаков та О. Скрябін протягом своєї творчості також напрацювали свої концепції синкретизму, що мали значний вплив на розвиток мистецтва ХХ століття, які ми розглянемо у наступному розділі.

1.2. Синестезія як психологічне явище, її історія та різновиди. Синестезія та митець.

Можливості організму, а особливо його непояснювальні особливості завжди займали свою нішу в сферах зацікавленості науковців та провокували до численних досліджень та експериментів. Ще одним загадковим явищем, ще з часів Античності, був творчий процес. Синестезія у своїй подобі поєднує ці дві сфери, що робить її явище привабливим та цікавим з наукової точки зору.

Термін «синестезія» (συναίσθησις) походить від давньогрецької мови та складається зі слів αἴσθησις – «чуття», «відчуття» та συν - «з», «сумісно». Тобто, у поєднанні ці дві лексеми дослівно перекладаються як «співчуття», «співвідчуття», що, фактично, означає одночасне відчуття (сумісне, поєднане) [23, с. 293].

Тож синестезія – психологічна особливість, здатність людського організму за певних умов поєднувати відчуття та переносити їхні якості одне на одне, у наслідок чого з'являється нове, неподільне відчуття. Слід зазначити, що це відбувається несвідомо та поза контролем людини, котра має цю особливість. Найпоширенішими різновидами синестезії є «кольоровий слух» (завдяки якому звукові відчуття людини (звук, лад, тональність, шум) провокують певний зоровий образ) та графічно-кольоровий тип (під час якого графічне зображення літер чи цифр асоціюється з кольором).

З огляду на те, що синестезія є доволі загадковим явищем й описати та відчутти його може лише той, хто є носієм цієї особливості, це стало причиною

зацікавлення науковців, які намагалися зрозуміти її фізіологічне підґрунтя. Як психологічне явище вона довгий час знаходилася під маркою «захворювання» та викликала лише подив, розгубленість та підозру про схибленість персони, що відчуває подібне. Першим науково зафіксованим випадком стала кандидатська робота Георга Закса, який у 1812 році розкрив у науковій праці свою здатність відчувати колір голосних літер, у цьому ж столітті почалися перші дослідження, фактично у період, коли психологія лише формувалась як наука (Густав Фехнер 1871 р. та Френсіс Гальтон 1880-ті). На початку XX століття були засновані міжнародні конференції, на яких синестезія обговорювалась як явище психології людини, що заслуговує окремого вивчення (чотири конгреси в Гамбурзі, Німеччина – 1927 р., 1930 р., 1933 р. та 1936 рр.) [8]. У той же час синестезія зацікавлює салони Європи та Російської імперії, митці починають активно обговорювати та романтизувати здатність змішувати почуття (до прикладу, «Листування» Шарля Бодлера чи «Ріель» Артюра Рембо, у якому він виклав власне бачення кольорів у літерах, хоч і не був синестетом «у справжньому розумінні»). Цю тенденцію підхопили й інші митці епохи, активно залучаючи синестезійні засади у свою творчість, що перегукувалося з тогочасною ідеєю синтезу мистецтв. Лише наприкінці XX століття учені досягли висновку, що синестезія не є хворобою, а цілком нормальним явищем, що може бути набутим або передаватися спадково.

Зазвичай синестети можуть сприймати одночасно два відчуття, проте трапляються рідкісні випадки, коли індивідуум може переживати одночасно всі п'ять, або ж мати рідкісні характеристики. Носієм рідкісного різновиду синестезії можна назвати маловідомого російського композитора, теоретика та дзвонаря Костянтина («Котіка») Сараджева, що не лише чув у октаві 1701 звук [Рис.1], а й вбачав у предметах та людях звуки і кольори, що гармоніювали з навколишнім світом. У своїй повісті про композитора «Сказ про дзвонаря московського»

Анастасія Цветаєва описує, як саме він реагував на предмети: « – Дивовижно! – скрикнув він вражено, ніби побачивши друга, – типова цукорниця у стилі до 112 бемолів! І він погладив її, як гладять kota» [27].

А також на фотографії та самих людей: «Він зупинився перед великою фотографією моєї сестри Марини. – Дуже чітке зображення. Мі сімнадцять бемолів, – викрикнув він захоплено. – А це сі дванадцять дізів трохи стерте. – То була стара карточка батька мого сина Андрія» [27].

Але якщо говорити про найпоширеніші типи синестезії, то науковці виділяють такі (зазвичай назва складається з першої частини – «стимула» та другої – «реакції») :

1) графемно-кольорова – найбільш поширений та досліджений з наукової точки зору феномен. Її особливість полягає у тому, що графеми (літери та цифри) викликають у людини також і асоціацію з кольорами. Слід зазначити, що всі відчуття індивідуальні, незмінні протягом життя та несвідомі, що властиво також усім іншим типам синестезії. Проте під час численних дослідів, що проводилися з носіями графемно-кольорової синестезії, виявилось, що все ж деякі асоціації можуть збігатись (до прикладу, літера «А» чомусь у переважній більшості буде червоного кольору) [5]. У зв'язку з цим були висловлені гіпотези щодо впливу навчальних кольорових кубиків чи літер-магнітів на розвиток синестезійних асоціацій, проте вони не підтвердились. Графемно-кольоровий тип є ще й найпростішим полем для дослідження. До прикладу, на Рис.2 можемо спостерігати типовий тест для синестетів цього різновиду. Якщо для особи цифри мають різний колір чи відтінок, то вона значно швидше за звичайну людину знайде «двійку».

2) хроместезія («кольоровий слух», фонопсія, акустико-кольорова) – другий за поширеністю тип синестезії. Він полягає у кольоровій асоціації, що виникає при слуханні звуків. Насправді, у людей з хроместезією це явище може

проявлятися по-різному, і кольорові асоціації можуть виникати за допомогою нот, тональності, тембру, звуку мовлення, швидкості мовлення, звукових ефектів. Також це працює у зворотному порядку, коли звукові асоціації викликає колір, техніка мазків, кольорові плями та ін., і в такому випадку це називають кольорово-акустичною синестезією.

У цій курсовій роботі ми детально зупинимось саме на хроместезії та її впливі на творчість, адже саме її представниками є композитори, яких ми будемо розглядати у наступному розділі.

3) кинестетико-слухова – різновидність синестезії, представники якої мають здатність чути звуки, спостерігаючи за предметами, що рухаються, вибухають або за спалахами. При цьому вони можуть у реальності не мати звукового супроводу.

4) синестезія локалізації послідовностей (числові форми) – здатність людей до візуалізації числових послідовностей у вигляді точок, також деякі можуть в такій формі вбачати місяці, роки, час, та, за даними досліджень, мають більш структуровану та чітку пам'ять, ніж люди без цієї здібності.

5) числова лінія – тип синестезії, за яким людина, під час того як думає про числа та числові послідовності, автоматично бачить їх навколо себе у вигляді ментальної карти [Рис.3].

6) акустично-тактильна – надзвичайно рідкісний тип синестезії, при якій прослухання деяких звуків може викликати певні відчуття в тілі людини.

7) порядкова лінгвістична персоніфікація – нещодавно підтверджений тип синестезії, при якому певні послідовності (місяці, порядкові числа, дні тижня) асоціюються з особистостями. Зазвичай цей тип може співіснувати з іншими (до прикладу, з графемно-кольоровим).

8) емпатія доторків – здатність людини відчувати те ж, що й інша особа. До прикладу, доторк до іншої людини вони відразу відчують і на своєму тілі.

9) лексико-гастична (смакова) – рідкісна форма синестезії, якою володіє лише 0,2% населення, при якій згадування образів, слів, імен викликають смакові відчуття. Це може бути фільм, що асоціюється з ягодами чи пісня, що викликає смак карамелі. Проте не завжди ці асоціації приємні: документальний фільм «Дерек смаку вушної сірки» розповідає про чоловіка, що кожен раз відчував цей бридкий смак при згадуванні ім'я Дерек [26].

Значна кількість вчених звертають увагу на поширеність серед митців проявів синестезії, у зв'язку з чим виникає питання. У чому ж причина цієї поширеності та чи є творче мислення підґрунтям для «співвідчуття»?

До прикладу, Л. Маловицька [14] вважає, що така «популярність» цієї особливості серед творців зумовлена певною *гіперчутливістю* або ж низьким порогом чутливості, з огляду на те, що чим нижчим він стає, тим більшим стає чутливість органу. Вважається, що регулярні музичні заняття, прослуховування творів, малювання можуть бути причиною зниження порогу чутливості та посилення інших відчуттів.

Іншою причиною може слугувати *інтровертність* митців, адже заглиблення у свої відчуття та психологічні переживання дають змогу краще відчути певні особливості свого світосприйняття. А поєднання цих двох властивостей дозволяє відкрити у собі певний «творчий поштовх» та нові можливості сприйняття, тож, можливо, саме митці мають здатність за допомогою надчутливості та зосередженості відкривати у собі цю рідкісну особливість організму [13].

РОЗДІЛ 2. СИНЕСТЕЗІЯ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ

У попередньому розділі ми розглядали синестезію як чисто психологічне явище та особливості її проявів у загальному. Проте для нас є цікавим інший аспект її впливу – а саме вплив на творчість. Відомо, що серед митців синестезія не є доволі рідкісним явищем, особливо серед тих, хто творив у XIX-XX ст., адже, як ми вияснили у попередньому розділі, саме у той час зростала її поширеність та можна було відвертіше говорити про власні відчуття, бачення світу. На це впливало ряд факторів, серед яких і релігійний містицизм, що набував популярності у салонах Європи, і загальні настрої суспільства, і настроїв *fin de siècle* з його індивідуалізмом та розширенням моральних рамок, та ряд інших причин, що дозволив рухатись в сторону експериментів.

В цій роботі ми зосередимось саме на хроместезії («кольоровий слух»), тобто на взаємодії звуку та кольору, що відображається у творчості композиторів Миколи Римського-Корсакова, Олександра Скрябіна та Мікалоюса Чюрльоніса. Тож у другому розділі ми розглянемо композиторів та їх музичну спадщину через призму синестезії та окреслимо особливості світобачення та концепцій творчості кожного.

Звичайно, що іменами М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна та М. Чюрльоніса список композиторів-синестетів не обмежується. До прикладу, ознаки хроместезії мав також Ференц Ліст, особливість якого проявилась під час роботи з оркестром, коли він просив їх грати «не так рожево» або «дати йому більше синього кольору», Олів'є Мессіан, «кольоровий слух» якого вплинув на «вітражність» його творчості, Ян Сібеліус, що мав зворотню хроместезію (тобто і акустико-кольоровий, і кольорово-акустичний тип синестезії). Сучасні виконавці, такі як Фарелл Вільямс, Біллі Айліш, Патрік Стамп, Біллі Джоел та

Елен Грімо також розповідають про наявність в себе синестезії та про те, як вона допомагає їм у творчості.

Безперечним фактом є те, що синестети протягом століть активно впливали на розвиток мистецтв, просуваючи свої ідеї та новаторські задуми, що відіграло не останню роль у глобальній тенденції синтезу мистецтв.

Тож у підрозділах ми детально розглянемо як синестезія впливає на творче мислення та напрямок творчості з видатних композиторів та твори, що стали відображенням їхнього світобачення.

2.1. Хроместезія Миколи Римського-Корсакова та його тонально-кольорова система.

Відомий російський композитор Микола Андрійович Римський-Корсаков, «Корсінька» (як його називали близькі друзі) народився 18 березня 1844 року у місті Тихвіні, Новгородської губернії. Попри навчання гри на фортепіано в дитячі роки, за основною професією він був морським офіцером. Не полишаючи інтересу до музики, під час навчання у Московському корпусі він знайомиться з М. А. Балакірєвим, М. Мусоргським, Ц. Кюї та музикознавцем В. Стасовим, товаришування з якими згодом перетвориться на дивовижний музичний тандем композиторів – «Могутню купку».

Після повернення з навколосвітнього рейсу, він повністю присвячує себе композиторству, але море не полишає його навіть у творчості. Найбільшим досягненням композитора вважаються 15 опер («Снігуронька» 1881 р., «Садко» 1896 р., «Царева наречена» 1898 р., «Золотий півник» 1907 р. та ін.), хоча у творчому доробку є також велика кількість симфонічних творів (серед найвідоміших – симфонічна сюїта «Шехеразада» 1888 р., та «Іспанське капричіо»

1887р.), вокальних творів (вокальні цикли «Навесні», «Біля моря»), Концерт для фортепіано з оркестром (1883 р.) та фортепіанні мініатюри.

Творчість Римського-Корсакова пронизана темою єдності природи і людського духу. У своїх працях він наголошував на «спостережливій» функції мистецтва, що лише передає цю гармонію, як синтезуються природа і людина, так і усі мистецтва мають синтезуватися та взаємодіяти між собою. Так його звернення увагу до космосу – зірок, сонця, моря, неба переплітається з найважливішими людськими етапами життя – народженням, любов'ю та смертю [16]. Як ми наголошували раніше, морський флот та навколосвітня подорож надзвичайно вплинули на світобачення молодого композитора. Зірки, небо, море, сонце – все те, за чим він спостерігав із палуби корабля та все, що проніс крізь свою творчість, віддаючи шану цим незмінним явищам.

До характерних ознак творчості Римського-Корсакова відносять також багату, «барвисту» інструментовку, що змальовувала картини не гірше за пензель художника, безперечну фольклорність, міфологічність та казковість (опери «Садко», «Снігуронька», «Золотий півник», «Казка про царя Салтана», «Травнева ніч», симфонічна сюїта «Шехеразада» та ін.), які він перейняв, надихнувшись творчістю основоположника російської класичної опери – Михайла Глінки і його оперою «Руслан і Людмила». М. Римський-Корсаков зробив неоцінений внесок не лише в популяризацію російської народної творчості, а й у розвиток інших національних музичних культур Сходу та Закавказзя, мелодику яких він використовував у своїх творах, а його експерименти з ритмікою та тональностями призвели до появи абсолютно авторських розмірів ($^{11}/_4$ в операх «Садко» та «Снігурочка») та «гами Римського-Корсакова» – симетричного звукоряду (його ще називають «зменшеним»), ступені якого утворюють послідовність з тонів-півтонів, де умовною тонікою буде слугувати септакорд. Цю гаму він використовував у цілях зображення «іншого», фантастичного світу

(до прикладу, в опері «Садко», де головний герой перебуває у царині морського короля). На цю барвистість, колористику та просування ідеї синтезу мистецтв, безперечно, вплинув «кольоровий слух» композитора, через який для нього вся музика невід’ємно існувала поруч з кольорами. Особливість його синестезії полягає у тому, що композитор відчував кольори тональностей та постійно використовував це у творчості. Для зручності в розборі подальших впливів синестезії на твори Римського-Корсакова ми зробили таблицю [Табл. 1] відповідностей тональностей та кольорів, на основі праць В. Ястребцева [36].

Тональності	Кольори-відповідники
C-dur ¹	Білий.
c-moll	Білий, проте більш туманний, з легкою жовтизною ² .
Des-dur	Темнуватий, теплий.
cis-moll	Багряний, дещо зловісний та трагічний.
D-dur	Денний, жовтуватий, царський, владний.
Es-dur	Темний, похмурий, сіро-синюватий (тональність «міст» і «фортець»).
E-dur	Синій, сапфіровий, блискучий, нічний, темно-блакитний
e-moll	Синюватий, як відголосок E-dur.
F-dur	Ясно-зелений, пасторальний. Колір весняних берізок.
f-moll	Зеленуватий, як відголосок F-dur.
Fis (Ges)-dur	Сірувато-зеленуватий.
fis-moll	Блідо-сірувато-зеленуватий.

¹ Тут і далі ми використовуємо буквену латинську систему позначень тональностей, де мажорні (Dur) ми пишемо з великої літери, а мінорні (moll) – з малої.

² Для Римського-Корсакова мінорні тональності більш бліді та туманні, ніж однойменні мажорні.

G-dur	Світлий, відвертий; коричнево-золотавий.
g-moll	Без певного забарвлення. Елегіко-ідилістичний.
As-dur	Як домінанта cis-moll і Des-dur. Характер ніжний і мрійливий; сірувато-фіолетовий.
as-moll	Те ж, що і As-dur, але блідіше і більш туманно.
A-dur	Ясний, весняний, рожевий. Колір вічної юності та молодості.
a-moll	Рожевий, але блідіше, ніж A-dur ³
B-dur	Дещо темний. Сильний.
b-moll	За відчуттями Римського-Корсакова, один із найбільш похмурих кольорів, синьо-сірий.
H-dur	Похмурий, темно-синій із сталевим сіро-свинцевим відливом.
h-moll	Сіро-сталевий з зеленуватим відливом. Трохи суворий і жорсткий.

Табл. 1

Як ми можемо спостерігати у таблиці, тональності не завжди означали лише колір для композитора, деколи це цілі образи або ж емоційні стани. Таким чином E-dur в окремих творах для композитора це не просто синій колір, це і є саме море, образи якого постійно присутні у творах композитора. Це, до прикладу, лейтмотив моря, він же ГП⁴ у I частині «Шехеразеди», у якому зображується, власне саме море, по якому пливе Симбадів човен. Сам човен у ПП⁵ Римський

³ «Це як відблиск вечірньої зорі на зимньому, білому, холодному, сніжному пейзажі, тоді як A-dur (ля мажор) — це вже сама зоря вранішня, весняна або літня, яскрава, палаюча, повна життя, молодості і краси» [36, с. 843].

⁴ ГП – головна партія.

⁵ ПП – побічна партія.

Корсаков висвітлює у *C – dur* (тобто, білому кольорі), ніби змальовуючи весь блиск та світлість судна, що мандрує водною стихією. Цікавим моментом показу моря є вступ до опери «Садко» «Океан – море синє» (як його назвав сам автор), у якому композитор використовує *As-dur*, зображаючи море в сірувато-фіолетових відтінках, і лише завдяки мотиву з трьох нот (який потім буде використовуватись протягом всієї опери як лейтмотив моря) зміг відтворити спокійну, але водночас сувору стихію, де не видно жодної душі. В арії Мізгіря «На теплому синьому морі» з опери «Снігуронька» він використовує *b-moll*, цим самим показуючи синьо-сіру палітру. Не дарма Римського-Корсакова називають композитором-мариністом, адже більше ніхто так різноманітно і так живописно не зображав водну стихію.

Вибір тональностей для композитора не був простою випадковістю, все будується на відчуттях, кольорах та образах, що його супроводжують. У найбільшій мірі кольорова символіка розкривається у його казкових операх, до прикладу: вибір тональності *A-dur* для зображення сходу сонця в операх «Ніч перед Різдвом», «Садко», «Золотий півник», «Казка про царя Салтана», «Млада», *Es-dur* і *E-dur*, що слугують для відтворення нічного неба, зірок та моря [2], у той час як *A-dur* передає всю палітру юності та молодості в появі Весни або хорі пташок (опера «Снігуронька»). Інколи впливав навіть текст, і композитор, слідує за ним, зображав кольори, бавлячись тональностями.

Тож «кольоровий слух» Миколи-Римського Корсакова супроводжував усе його життя та невпинно впливав на відтворення різних образів та відчуттів. Це дало йому можливість наповнити твори не лише музичністю, а й надзвичайною художністю, пейзажністю та колористикою, що доповнюють та збагачують творчість композитора.

2.2. Олександр Скрябін та «світло-музика».

Олександр Скрябін – композитор-новатор, що в повному розумінні слова досяг у своїй творчості синтезу мистецтв, поєднавши музику та світло, та просунув уявлення про мелодику, гармонію, фактуру, що відкрило нові шляхи для розвитку музичного мистецтва.

Олександр Михайлович Скрябін народився 6 січня 1872 року в Москві. У дитинстві він навчався грі на фортепіано разом із видатним російським композитором Сергієм Рахманіновим під наглядом суворого та талановитого викладача Сергія Зверева, потім вступив до Московської консерваторії та закінчив її як блискучий піаніст⁶. Все своє життя композитор присвятив музиці та, не зважаючи на доволі короткий життєвий шлях (композитор помер у 1915 році), він залишив за собою значну кількість симфонічних та фортепіанних творів. Серед симфонічних творів варто згадати Концерт для фортепіано з оркестром, *fis-moll*, тв.⁷ 20 (1896-97 pp.), «Мрії», *e-moll*, тв. 24 (1898 p.), 3 симфонії (*E-dur* (1899-1900 pp.), *c-moll* (1901 p.), *c-moll* («Божественна поема», 1902-1904 pp.), Поема екстазу *C-dur*, тв. 54 (1904—1907), «Прометей» (Поема вогню), тв. 60 (1909—1910 pp.). А серед фортепіанної музики в його доробку 10 сонат, 91 прелюдія, 26 етюдів, 21 мазурка, 20 поем, 11 експромтів, 3 ноктюрна, 3 танці, 2 вальси та ін. мініатюри.

У творчості Скрябіна було декілька періодів: у ранньому він писав багато фортепіанних творів (етюдів, мазурок, вальсів), дещо надихаючись Ф. Шопеном, проте вже тоді відчувались специфічні «терпкі» гармонії автора, що стали його візитівкою. Після консерваторії він продовжує писати, проживаючи доволі

⁶ С. Танєєв, у якого навчався Скрябін, часто згадував про його неймовірний талант «взяття педалі» та тонкий гармонічний слух.

⁷ Тв. - твір

складний період, пов'язаний з хворобою «переграної руки», складає декілька творів виключно для лівої руки. Згодом молодий Скрябін набуває популярності, його помічають і в Росії, і закордоном, відмічаючи його безперечний талант та оригінальність. У період «творчого розквіту» композитор повноцінно занурюється у вивчення філософських праць Канта, Шеллінга, Гегеля та зацікавлюється працями О. Блаватської (теософія якої була популярною на той час в Європі). Концепція змінення світу через художника, синтез мистецтв та знань, ідея екстазу та космічності буття настільки зацікавили та відгукнулись у свідомості композитора, що він інтегрував їх у свою творчість та просував ідею ідеального твору – «Містерії», у якій би поєднувались всі види мистецтва та яка б змогла силою свого емоційного впливу стати перетворюючим елементом для людства. У період свого розквіту О. Скрябін досягає вершини своєї творчості, написавши надзвичайно близькі за своїм духом та задумом твори – Третю симфонію («Божественна поема» 1904 р.) та «Поему екстазу» (1907 р.), а також 5 поем для фортепіано, 4 і 5 сонату для фортепіано.

Третя симфонія пронизана духом самоствердження (як назвав тему зі вступу автор, та яка проходить через весь твір) і «розвитком людського духу», що проходить через всі життєві перепони та, не зважаючи на них, досягає «певної вільної діяльності – божественної гри» [17]. «Поема екстазу», фактично оспівує волю людського духу та, розвиваючись, досягає кульмінації, яку Скрябін окреслює як стан екстазу, що є для нього найвищою вершиною людського існування.

На завершальному етапі своєї творчості композитор вирішує написати головний твір свого життя, грандіозну та синкретичну поему «Прометей» (або ще як називав її сам автор «Поема вогню»). У ній бере участь не лише оркестр, фортепіано й величезний хор, а й орган та найважливіше надбання Скрябіна – світлова клавіатура [Рис.4], партія якої також виписана в партитурі [17]. Тут

варто зазначити, що ідея світломузики не нова, і нею були зацікавлені ще у XVII ст. І. Ньютон⁸ та у XVIII ст. Л. Б. Кастель, який спроектував кольоровий клавесин, проте ці експерименти не досягли успіху та не зазнали суспільного схвалення, зважаючи на побутуючу в ті часи думки про самодостатність мистецтв. Лише у XX ст. задум О. Скрибіна «світлової симфонії» відгукнувся у сучасників та став абсолютним втіленням тенденції синтезу мистецтв, до якого тяжів мистецький осередок.

Коли говорять про авторські особливості музичної мови Скрибіна зазвичай звертають увагу на прогресивність його ладо-гармонічного мислення, що досягається терпкими, дещо гострими гармоніями, розширенням оркестру (за рахунок духових та ударних груп), що дає змогу зробити твори масштабнішими, масовішими та, безперечно, ідею непереборної сили людського духу, що є ключовим елементом у творчості композитора.

У «Прометей» автор поєднує усі свої творчі здобутки та новаторські ідеї, саме у цій поемі він відмовляється від звичної тональної системи, возвеличує людський дух та, звісно ж, синтезує види мистецтва, те, чого він завжди прагнув. На появу світлової клавіатури та й взагалі експериментів зі світлом, безперечно, вплинув «кольоровий слух» композитора, то ж для детального аналізу цього твору необхідно поглянути на його систему відповідностей кольорів тональностям.

⁸ «Він запропонував «семиколірний» розподіл спектру, де була встановлена відповідність між сімома кольорами і сімома звуками гама, згідно з яким: нота «до» — червона, «ре» — фіолетова, «мі» — синя, «фа» — блакитна, «соль» — зелена, «ля» — жовта, «сі» — оранжева» [34, с. 366].

Про те, чи був Скрябін синестетом у повному розумінні цього терміну, ведуться суперечки⁹, проте багато дослідників (у тому числі, Ванечкіна І.Л. та Галєєв Б. М., які займаються питанням синестезії і зокрема творчістю О. Скрябіна), опираючись на спогади, наукові праці сучасників композитора та його власні записи все ж схиляються до думки, що синестетом він все-таки був. Деякі розбіжності у синестезійних відчуттях у Римського-Корсакова та Скрябіна деякі дослідники пояснюють також і тим, що у першого був абсолютний слух, а у другого – відносний.

Відповідності тональностей та кольорів Скрябіна ми, як і у випадку з М. Римським-Корсаковим, також оформили у таблицю [Табл. 2], посилаючись на дослідника Сабанєєва [22], що був його другом та біографом.

Тональність	Колір
C ¹⁰	Червоний
G	Помаранчево-рожевий
D	Жовтий
A	Зелений
E	Синьо-білястий
H	Схоже на E
Fis	Синій, яскравий
As	Фіолетовий

⁹ Науковці, звертаючи увагу на «механізовану» та «штучну» систему кольорових відповідностей Скрябіна, висувають думку про те, що всі його відчуття з асоціативного начала та не належать до синестезії у чистому прояві.

¹⁰ Тут і далі у таблиці ми позначаємо тональності лише літерою (без Dur та moll), адже це звична практика для музичних записів, до того ж, Скрябін на час запису цих відповідностей вже відійшов від звичного розмежування мажору та мінору, розглядаючи їх ширше.

Es	Сталеві кольори з металевим відблиском
B	
F	Червоний, темний

Табл. 2

Тож як ми можемо бачити у таблиці, сприйняття тональностей О. Скрябіна хоч і співпадають у деяких випадках з баченням М. Римського-Корсакова [Табл.1], проте в загальному вони є абсолютно різними та індивідуальними. З першого погляду можна помітити, що відповідності Скрябіна є більш чіткими та ясними, хоча не можна відкидати і того фактору, що він прагнув «підігнати» їх під музичний інструмент. Також помітне і зростання та посилення, ускладнення кольорів, відповідно до збільшення знаків альтерації в тональностях [1]. Основою відмінністю поглядів у творчості цих двох композиторів помітно безпосередньо на використанні цих самих асоціацій. Якщо у Римського-Корсакова фактично всі твори підкорюються цим кольоровим асоціаціям, йдуть за ними, на їх базі власне і будується вся живописність, змалювання відчуттів, емоцій, образів, то у Скрябіна це більше гра світла та звуку, їх переплетіння та синтез, що у його голові є невід’ємними складовими.

У поемі «Прометей» *Luce* (партія світла) виписана у верхньому рядку партитури та розташована у порядку кварто-квінтового кола і кольорового спектру, через що весь твір підкорений єдиному гармонічному комплексу та є втіленням довершеності, на чому наголошував сам Скрябін: «Тут жодної зайвої ноти немає. Це — строгий стиль [34, с. 368]».

Як тяжів М. Римський-Корсаков до моря та космічних явищ, так О. Скрябін, як композитор-символіст тяжів до вогню у своїх творах (поема «До полум’я», п’єса

«Темні вогні»), саме тому його так приваблював образ Прометей, що відповідав настроям символістів.

У творі прослідковується також непосредний вплив теософії та її засад на задуми композитора. І це спостерігається не лише у космізмі, синтезі та духовності, а й у партії Лусе, що є визначальним фактором цілісності твору, адже у своїх працях О. Блаватська розмірковувала про Люцифера (вона вважала його «носієм *світла*»), та й сам образ головного героя Прометей змальовується у Скрыбіна досить демонічним та богоборним [34, с. 367-368].

Хоча ми і говоримо про поему «Прометей» як найвищий здобуток творчості Скрыбіна, проте, на жаль, через свою передчасну смерть він так і не зміг створити твір всього свого життя – «Містерію», що б змогла об'єднати людство та пролунати на весь Всесвіт. Але він зміг втілити майже всі свої творчі надбання та задуми у поемі «Прометей», що досі вражає своєю фантастичністю, масштабністю та посилом до людства.

Тож ідея синтезу мистецтв та синкретичності є абсолютним прагненням та досягненням творчості О. Скрыбіна. Його новаторство та експерименти зі світлом, на які вплинув «кольоровий слух» та філософські ідеї, що панували на той час, призвели до створення унікального твору – поеми «Прометей» що уособлювала собою уявлення композитора про мистецтво, духовність та Всесвіт у цілому.

2.3. Мікалоюс Чюрльоніс та музичний живопис.

Мікалоюс Чюрльоніс є безперечним прикладом митця, що у своїй творчості зміг досягти ще однієї вершини розвитку синтезу мистецтв та по-новому поглянути на живопис та його призначення. Звичайно, найбільшого свого розквіту він досяг у живописі, тому виникає питання доцільності аналізу його творчості у цій роботі. Проте ми свідомо розглядаємо його не просто як

композитора чи художника, а як новатора та автора синкретичного мистецтва, «кольорового композитора», що у своїх творах втілював ідеї гармонії та синтезу мистецтв, тим паче що сам автор не відділяв своєї музичної творчості від художньої.

Литовський композитор і художник Мікалоюс Константінас Чюрльоніс народився 22 вересня 1875 року в місті Друскінінкай. Здобувши спочатку музичну освіту у Варшавському інституті музики та у Лейпцігській консерваторії, він опановує також і живопис, навчаючись у Я. Каузика та К. Стабровського. Він ще з юності був різноплановою особистістю та цікавився різноманітним мистецтвом, філософією, астрологією, фізикою, математикою, палеонтологією та іншими науками, що вплинуло на його подальшу творчість та сформулювало основні мотиви та напрямки, у якому буде надалі розвиватись його творча мова.

Музична спадщина митця складає близько 350 творів, серед яких переважають фортепіанні мініатюри (240), хоча він завжди був більш схильним до симфонічної творчості («В лісі» 1900 р., «Море» 1907 р., увертюра «Кястутіс» 1902 р.). Як Скрябіна не покидала ідея створення «Містерії» - наймасштабнішого твору людства, так і Чюрльоніс все життя мріяв створити національну литовську симфонію, чому, на жаль, не судилося статись (залишились лише нариси, залишені композитором). Його музична творчість характеризується надзвичайною народністю (він надзвичайно любив литовські народні пісні, казки, легенди), та переплетенням фантастичного з реальним.

Як символіст, Чюрльоніс зосереджує увагу на образах-символах Космосу – Сонця, моря, неба та сходження людини до певної вершини й піку існування. Він надихається гармонією Природи та проводить паралелі між нею та мистецтвами, прагне у своїх роботах досягти того ж синтезу та ідеалу співіснування.

Цього синтезу йому вдалось досягти саме у художній творчості (близько 300 картин), яка є втіленням його концепцій єдності та синкретичності завдяки поєднанню музичного, художнього та поетичного мистецтв. М. Чюрльоніс був синестетом та прагнув втілити свої відчуття у картини, показавши переплетіння кольору, які він «бачить» під час відтворення музики.

На жаль, точної картини та схеми, як саме Чюрльоніс співвідносив колір та звук ми не маємо можливості дізнатись, проте у його творах ми можемо спостерігати за втіленням принципу симфонізму та сонатної форми у картинах, а також за надзвичайно цікавим зображенням поліфонії.

До прикладу, у циклах «Соната весни», «Соната пірамід», «Соната сонця», «Соната моря» ми спостерігаємо усі ознаки сонатної форми – поділ на частини (наприклад, у «Сонаті весни» це Allegro [Рис.5], Andante [Рис.6], Sczerco [Рис.7], Finale [Рис. 8]), також ми бачимо тональний і тематичний контраст, що в поєднанні з характером та розвитком матеріалу відповідає всім законам сонатного жанру [34, с. 367].

Але не менш цікавим та новаторським є зображення автором поліфонії на полотні, яку ми можемо спостерігати на прикладі картини «Фуга» [Рис.9]. Чюрльоніс використовує зображення ялинки власне як тему (твір можна розглядати як вертикально, так і горизонтально). З огляду на те, що фуга – це поліфонічний твір, що ґрунтується на проведенні та розвитку однієї теми (деколи двох чи трьох) та протиставлені їй контрапункту, автор використовує це у полотні, виділяючи тему та контрапункт різними відтінками та формою ялинок, а також зорово відокремлює класичний поділ фуги на частини (експозиція, розробка та реприза). Експозиція чіткіша та темніша, адже саме в ній викладається повністю тема у своєму першопочатковому вигляді. Розробка більш туманна за рахунок того, що як і в музичному творі, в ній відбувається розвиток теми, модуляції та її видозмінення, в репризі ж він використовує типовий прийом

для поліфонічного твору – стретту (накладання однієї теми поверх іншої за принципом канону).

Головне художнє досягнення М. Чюрльоніса полягає у тому, що його картини самостійні, та не потребують додаткового музичного чи літературного супроводу для їх пояснення (хоча у деяких творах, таких як «У лісі», «Море» вони є). Вони сприймаються як повноцінні твори, в яких автор виклав усю філософську та мистецьку суть синтезу.

Між творчістю Мікалоюса Чюрльоніса та Олександра Скрыбіна досить часто проводять паралелі, адже обидва митці приблизно у один і той же період почали втілювати ідею синтезу та відтворювати це у своїх творах та були знайомі з творчістю один одного. Також їх поєднує і філософське підґрунтя, завдяки якому формувалось світобачення та провідні теми творчості: це і любов до німецьких філософів, і зацікавленість теософією О. Блаватської, і східні релігійні концепції – це все паралельно формувало в них схожу тенденцію тяжіння до синтетичних жанрів. Проте попри спільне уявлення про мистецтво, що зможе змінити та перетворити людство, вони притримувались абсолютно різного бачення щодо залучення самих людей. Скрыбін марив ідеєю загальнолюдського дійства та всеосяжності, в той час як Чюрльоніс навпаки уникав будь-якої масовості та зосереджувався на інтимності сприйняття [34, с. 369].

Композитор та художник Мікалоюс Чюрльоніс є абсолютним новатором та генієм, якому вдалося у своїй творчості синтезувати різні види мистецтва (музику, живопис, літературу) та показати світ своїх відчуттів, в основі якого лежить гармонічне поєднання кольорів, звуків та слова. За допомогою вродженого «кольорового слуху» він спромігся створити синкретичні твори, що стали новим етапом у розвитку мистецтва.

ВИСНОВКИ

В цій курсовій роботі представлено аналіз впливу синестезії на творчість композиторів-синестетів XIX-XX ст. Ми розглянули формування засад синтезу мистецтв з часів первісного синкретизму, ідею *Gesamtkunstwerk* на прикладі творчості Ріхарда Вагнера, що є одним її основоположників, та новітні ідеї митців XX ст., що розробляли нове бачення мистецтва як всеохоплюючого та синтезованого явища (В. Кандинський, А. Шенберг, І. Стравінський, О. Скрибін, М. Чюрльоніс та ін.).

Синестезія як психологічне явище являє собою поєднання відчуттів та мимовільне перенесення їх якостей на один одного, в результаті утворюючи нове. Довгий час синестезія сприймалась як аномалія та психічне порушення, і лише в кінці XX століття була визнана не хворобою. Існує багато типів синестезії, що відрізняються своїми характеристиками та відчуттями, проте ми зупинили свою увагу саме на хроместезії (інша назва – «кольоровий слух»), адже композитори, яких ми досліджували, є представниками саме цього різновиду. Існує також твердження про певну схильність митців до синестезії, зважаючи на їхню гіперчутливість та зосередженість на власних відчуттях.

«Кольоровий слух» Римського-Корсакова значно впливав на його творчість, адже кольори, які він відчував у тональностях, допомагали йому висвітлювати певні образи, почуття та сцени, адже його система відповідностей сповнена не лише кольорами, а й настроями та емоціями, що викликають тональності. Це допомогло йому змальовувати «музичний живопис», що став візитівкою композитора.

Безперечно синестезія вплинула і на створення концепції «світло-музики» І. Стравінського, який прагнув створити найбільш масштабний твір за залученням всіх видів мистецтв, що перетворив би людство раз і назавжди. Досягненням автора стало винайдення світлової клавіатури, що відповідала композиторському баченню тональностей.

Для М. Чюрльоніса хроместезія стала приводом для втілення його відчуттів на полотні. У своїх картинах він спромігся відтворити музичні форми та прийоми, що відкрило новий шлях у розвитку живопису та стало втіленням його прагнення до гармонії та синтезу між мистецтвами.

Бібліографія

1. Был ли Скрябин синестетом? *Prometheus* : веб-сайт. URL: http://prometheus.kai.ru/skriab_r.htm#19 (дата звернення 03.06.2021).
2. Ванечкина И. А., Б. М. Галеев. «Цветной слух» в творчестве НА Римского-Корсакова. *Русская музыка XVIII–XX веков: культура и традиции*. 2003. с. 181-195.
3. Ванечкина И. Л., Б. М. Галеев. От аналогии и синестезии к синтезу: эволюция идей "видения музыки". *Музыка и время*. Вип. 4. 2005. с. 62-66.
4. Галеев Б. М., И. Л. Ванечкина, С. М. Галявина. Синестезия: Содружество чувств и синтез искусств. 2008.
5. Графемно-цветовая синестезия. *Вікіпедія* : веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B5%D0%BC%D0%BD%D0%BE-%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%8F (дата звернення: 03.05.2021).
6. Забияко А. А. Синэстезия: метаморфозы художественной образности. *Благовещенск: Изд-во АмГУ*. 2004.
7. Зайцева М. Л. Синестезия в творчестве композиторов-романтиков. *Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика*. 2016. с. 110-119.
8. Історія дослідження синестезії. *Вікіпедія* : веб-сайт. URL: https://uk.wikiqube.net/wiki/History_of_synesthesia_research#cite_ref-Jewanski1999_17-0 (дата звернення 04.06.2021).

9. Конанчук С. В. Теургическая эстетика АН Скрябина как прообраз нового искусства. *Вестник Ленинградского государственного университета им. АС Пушкина*, 2012.
10. Куда скачет «Синий Всадник»? *Prometheus* : веб-сайт. URL: http://prometheus.kai.ru/sin-vs_r.htm (дата звернення 10.06.2021).
11. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. *Вагнер Р. Избранные работы*. Москва, 1978. с. 7-48.
12. Лосева С. В. Синкретичность музыкальной живописи М. Чюрлєніса. *Вестник КемГУКИ*. Вип. 44. 2018.
13. Маловицька Л. Ф. Звук і колір: феномен синестезії у творчому мисленні генія-митця. 2009. с. 55-58.
14. Маловицька Л. Ф. Парадоксальні властивості художньо-образного мислення генія: вплив синестезії на творчий процес. *Історія. Філософія. Релігієзнавство*. 2010. Вип. 1-2. с. 32-37.
15. Межелайтис Э. Чюрлєніс. *Искусство*. Москва. 1971. с. 110.
16. Николай Андреевич Римський-Корсаков. *Belcanto* : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/rimsky.html> (дата звернення 29.05.2021).
17. Олександр Миколайович Скрябін. *Belcanto* : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/scriabin.html> (дата звернення 03.06.2021).
18. Павельчук І. А. Ідея синтезу мистецтв як історико-культурне підґрунтя концептуальних засад постімпресіонізму. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2016. Вип. с. 37-43.
19. Платон. Избранные диалоги. М.: Художественная литература, 1965. с. 442.
20. Рихард Вагнер. *Belcanto* : веб-сайт. URL: <https://www.belcanto.ru/wagner.html> (дата звернення 29.05.2021).
21. Сабанєєв Л. Л. *Воспоминания о Скрябине*. Муз. Сектор-Гос. Изд-во, 1925.

22. Сабанеев Л. Л. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей». *Музыкальный современник*. Вип. 4. 1916. с. 169-175.
23. Савчин Г. В. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. Вип. 3.
24. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. *Искусство*. Москва. 1989. с. 294.
25. Савчин Г. Феномен синестезії у творчості художників В. Кандинського та М. Чюрльоніса. *Ставропігійські філософські студії*. 2012. с. 278-289.
26. Синестезия. *Вікіпедія* : веб-сайт. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D1%8F> (дата звернення 10.04.2021).
27. Сказ о звонаре московском. *Litmir* : веб-сайт. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=73999> (дата звернення 01.06.2021).
28. Стасов В. В. Римский-Корсаков, Николай Андреевич. *Летопись моей музыкальной жизни*. Directmedia. 2015.
29. Степанов Г. П. Композиционные проблемы синтеза искусств. 1984. с. 319.
30. Узікова О. В. Синтез мистецтв у творчості художника та композитора МК Чюрльоніса. *Культура України*, 2013. Вип. 43. с. 257-265.
31. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. *Konemann*. Кельн. 2000. с. 426.
32. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римського-Корсакова. *Synesthesia* : веб-сайт. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm (29.05.2021).
33. «Цветной слух»: чудо или юдо? *Vivovoco* : веб-сайт. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/MEN/COLOR.HTM#3> (дата звернення 10.06.2021).

34. Чібалашвілі А. Синтез мистецтв у творчості композиторів XX століття. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*. 2008. Вип. 5. с. 365-372.
35. Эткинд М. Г. Мир как большая симфония: Книга о художнике Чюрлёнисе. Искусство. Ленинград. 1970.
36. Ястребцев В. О цветном звукозерцании НА Римского-Корсакова. *Русская музыкальная газета*. № 39-40.
37. Brettell R. R. Modern Art 1851–1929 : Capitalism and Representation. Oxford : Universiti Press, 1999. p. 258.

Додатки

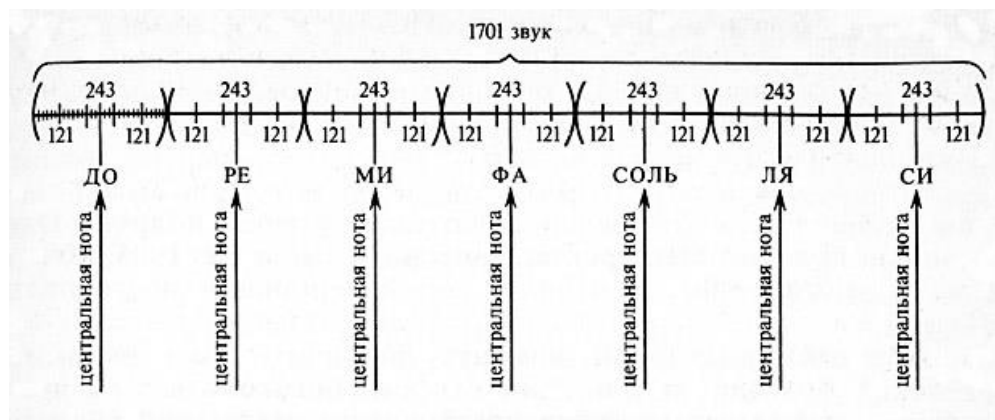


Рис. 1

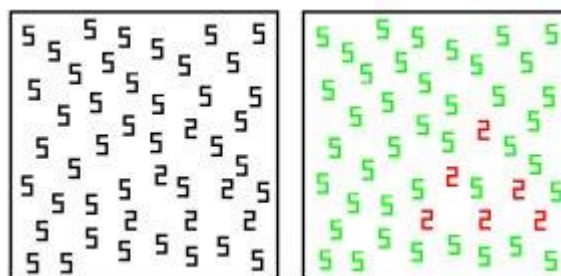


Рис. 2

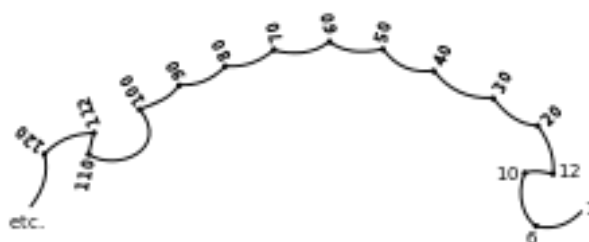


Рис. 3

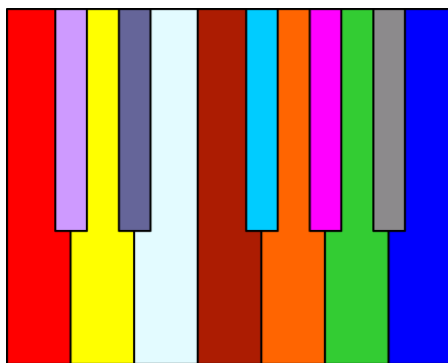


Рис. 4

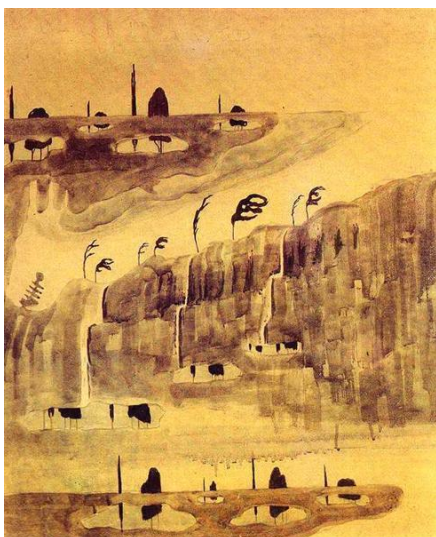


Рис. 5

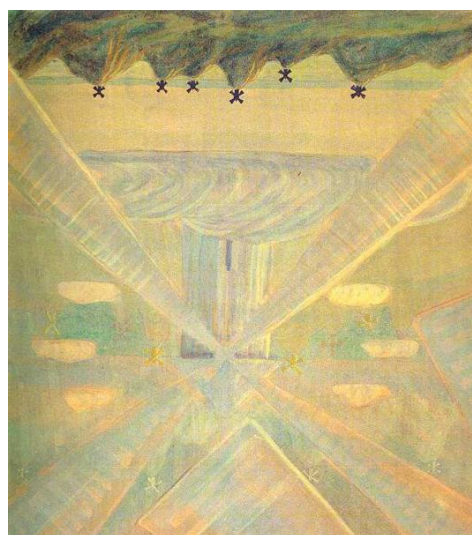


Рис.6

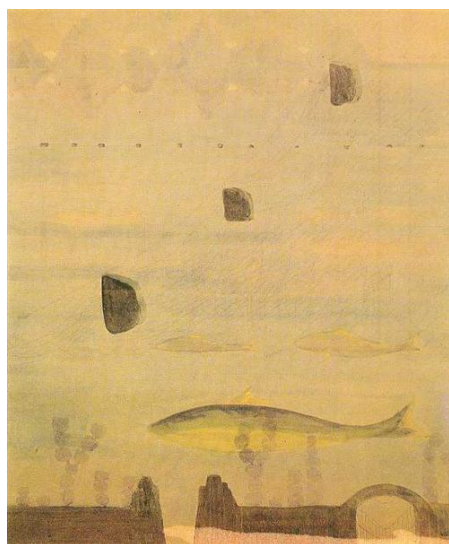


Рис. 7



Рис. 8

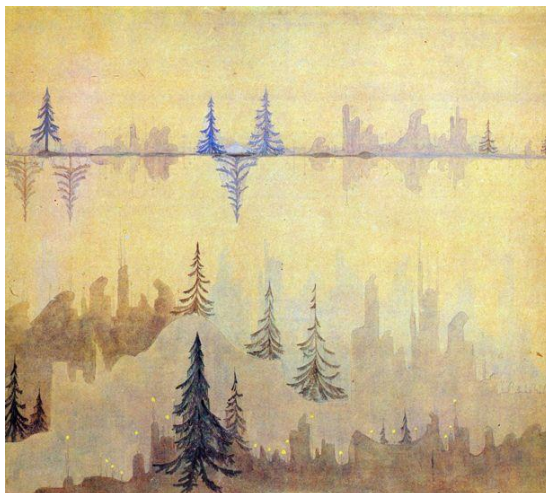


Рис. 9