

На правах рукописи



ЛОСЕВА СВЕТЛАНА НИКОЛАЕВНА

**СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ
В СТРУКТУРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ОДАРЁННОСТИ И ЕЁ
ПРОЯВЛЕНИЕ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

Новосибирск 2020

Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория
имени М. И. Глинки»

Научный консультант

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки», заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания

Официальные оппоненты

Кирнарская Дина Константиновна

доктор искусствоведения, доктор психологических наук, профессор, ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных», проректор по связям с общественностью, заведующий кафедрой истории музыки

Зайцева Марина Леонидовна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии Института «Академия имени Маймонида»

Лысенко Светлана Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Хабаровский государственный институт культуры», профессор кафедры искусствоведения, музыкально-инструментального и вокального искусства

Ведущая организация

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена», кафедра музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии

Защита состоится «19» июня 2020 года в 14.00 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещён на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2020 г.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Одной из важных проблем современного музыкального искусства является его осмысление в аспекте синестезии как феномена межчувственных ассоциаций, расширяющих спектр музыкальных образов. Синестетичность становится незаменимым компонентом различных мультисенсорных проектов, возникающих в пространстве визуально ориентированной культуры. Новый смысл синестезии открывается при изучении композиторского творчества, исполнительской интерпретации (возросшее значение внутреннего «предслышания» качества звучания) и слушательского восприятия.

Проблема синестетичности музыкального мышления в отечественной и зарубежной науке вызывает повышенный интерес учёных, исследующих различные области музыкального творчества, исполнения и восприятия музыкальных текстов. Вместе с тем, наряду с довольно обширным рядом исследовательских работ, относящихся к искусствоведческой, психологической, философской, педагогической областям, до настоящего времени синестетичность не становилась предметом изучения такого комплексного психологического явления, как *музыкальная одарённость*, имеющая множество нереализованных перспектив. Исполнительский, исследовательский и педагогический опыт, накопленный в этом направлении признанными мастерами – композиторами, педагогами, учёными прошлых и настоящих поколений, – позволяет обратиться к исследованию музыкальной одарённости как первичной инстанции, инициирующей различные музыкальные процессы, и роли, выполняемой в её структуре синестетичностью.

Поскольку для выявления качеств музыкальной одарённости одной из показательных сфер является композиторское творчество, и вследствие того, что феномен синестетичности в структуре музыкальной одарённости до сих пор остается малоизученным, для иллюстрации основных положений в диссертации считаем правомерным привлечь творчество отдельных композиторов, убедительно актуализировавших в своих произведениях межчувственные связи.

Исходя из вышеизложенного, **актуальность** темы данного исследования обусловлена следующими позициями:

- поисками в композиторском творчестве, направленными на создание новых артефактов музыкального искусства и обусловленными комплексным взаимодействием структурных компонентов музыкальной одарённости и синестетичности;
- визуализацией современной культуры и необходимостью методологического обоснования (методик описания) синестетических явлений в аудиовизуальном искусстве;
- необходимостью дальнейших исследований в области синестетического подхода к анализу музыкального произведения.

Степень разработанности проблемы. Синестезия как явление, связанное с психологией человека и человеческой деятельностью, рассматривается и разрабатывается в различных отраслях науки. В психологии, философии и эстетике осмысливаются общие проблемы синестезии. Вопросы участия синестезии в искусстве, межчувственных ассоциаций как компонента восприятия художественных произведений широко разработаны в филологии, искусствознании.

Синестезия как явление музыкального искусства представлена в зарубежной науке исследованиями А. Веллека, Ш. Дзя и др. и в отечественной – Б. М. Галеева, И. Л. Ванечкиной, Н. П. Коляденко, М. Л. Зайцевой, С. Ю. Лысенко и др. В музыковедении предметная сфера синестезии исследована пока недостаточно, хотя количество работ и проявленный интерес, посвящённый синестезии, возрастают. Основа для адаптации в сфере музыковедения межчувственных связей была сформирована Б. М. Галеевым, позиционирующим, вслед за немецкими учёными А. Веллеком и Г. Аншютцем, социокультурный подход в их изучении. В работах Н. П. Коляденко раскрыта роль синестетичности как свойства музыкально-художественного сознания и разработан синестетический метод анализа музыкальных текстов. Проблемой межчувственных ассоциаций в музыке А. Н. Скрябина занималась И. Л. Ванечкина, в творчестве Н. А. Римского-Корсакова – Л. М. Багирова. Невербально-синестетический аспект музыкального восприятия инструментальной музыки барокко представила С. В. Камышникова. Синестетический подход в анализе синтетических художественных текстов опер и балетов был применён С. Ю. Лысенко; в изучении произведений Э. В. Денисова – А. Н. Мельниковой; в осмыслении витражного мышления О. Мессиана – Е. Н. Стариковой и др.

В то же время в исследованиях проявлений синестезии до настоящего времени не рассматривалась взаимосвязь данного феномена и музыкальной одарённости. Возникает необходимость осознания роли синестетичности в интеграции выявленных автором ранее структурных компонентов музыкальной одарённости: музыкальности, креативности, духовности, интеллекта¹. Привлечение психологического аспекта в исследовании целостной структуры музыкальной одарённости может способствовать определению особенностей восприятия творчества композиторов.

Выявление синестетичности в структуре музыкальной одарённости осуществляется в диссертации на примере композиторского творчества, относящегося к отдельным стилям и направлениям, возникшим на рубеже XIX–XX веков (в период активизации синестезий в искусстве) и охватывающего большой временной период вплоть до настоящего времени (XX – начало XXI в.). Для целенаправленного рассмотрения в диссертации избрано творчество трёх композиторов: М. К. Чюрлёниса, синестетичность музы-

¹ Данные компоненты структуры музыкальной одарённости предложены в кандидатской диссертации автора: Лосева С. Н. Возрастные и структурные особенности музыкальной одарённости учащихся и её развитие в процессе вокально-хоровой деятельности : дис. ... канд. психологических наук. Иркутск, 2011. 149 с.

кальной одарённости которого объединяет его музыкальные и живописные тексты; И. А. Вышнеградского как создателя микрохроматики, основанной на синестетичности его мышления, и современного иркутского композитора-синестета А. И. Теплякова, особенности восприятия мира у которого (отсутствие зрения) обусловили особую форму его музыкальной одарённости².

Поскольку основное направление в диссертации связано с выявлением синестетичности в структуре музыкальной одарённости композиторов, основополагающей позицией исследования избран подход Н. П. Коляденко, раскрывающей синестетичность как свойство музыкально-художественного сознания. В этом плане значимость представляет разработанная исследователем синестетическая проективная модель музыкально-художественного сознания как фундаментальный вариант основы психических процессов. Предполагается, что развивающее данный подход рассмотрение синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости может коррелировать с конечным продуктом творения композиторов – музыкальным текстом, вступающим в процесс психологической взаимосвязи с исполнителями и слушателями при восприятии продуктов творчества композитора.

Исходя из сказанного, в диссертации предпринимается попытка выявить участие синестетичности в структуре музыкальной одарённости, которое обеспечивает её смысловой и выразительный потенциал, способствующий формированию эффективности творческого продукта и его реализации в процессе исполнения и восприятия. На основе межчувственных связей предлагается рассматривать специфическое взаимодействие в структуре музыкальной одарённости её структурных компонентов (музыкальности, духовности, креативности, интеллекта) и уровней музыкального текста как выразительного продукта творчества композитора. С музыкальным текстом композитора неразрывно связана смысловая интерпретация процесса исполнительства и восприятия, опирающегося на психологическую взаимосвязь структурных компонентов музыкальной одарённости.

Всё предварительно изложенное позволяет определить предмет, цель и задачи исследования, которые могут быть сформулированы следующим образом.

Основной **целью** исследования является формирование теоретических подходов к осмыслению синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости композиторов.

Объектом является структура музыкальной одарённости композиторов. В качестве **предмета** изучения выступает синестетичность психических процессов в структуре музыкальной одарённости.

² Ограничение в выборе композиторов обусловлено стремлением представить указанные различные области проявления синестетичности. Безусловно, список может быть расширен и, наряду с уже осмысленной музыковедом синестетичностью творчества К. Дебюсси, А. Н. Скрябина, И. Ф. Стравинского, О. Мессиаана, Э. Денисова, С. Губайдулиной, возможно включение в него произведений многих других, в том числе, сибирских авторов.

В качестве **материала** избрано творчество трёх композиторов, своеобразно реализующих интеграцию синестетичности в структуре музыкальной одарённости, – М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского, А. Теплякова.

Для достижения обозначенной цели необходимо решение следующих **задач**:

1. Определить соотношение понятий «синестетичность», «музыкальная одарённость», «музыкальность», «креативность», «духовность», «интеллект».

2. Выявить координацию синестетического подхода к исследованию музыкальной одарённости с музыковедческими, искусствоведческими, психологическими и философскими методами.

3. Установить специфические признаки проявления синестетичности в структурных компонентах музыкальной одарённости.

4. Определить взаимосвязь музыкальной одарённости композиторов и её структурных компонентов с конечным продуктом их деятельности – музыкальным текстом.

5. Обосновать синестетическую интеграцию психических процессов в творческих концепциях М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского, А. Теплякова и выявить специфику проявления межчувственных связей в их индивидуальных композиторских стилях.

Методологическую основу исследования составляет комплекс музыковедческих, психологических, искусствоведческих, философско-эстетических подходов, интегрированных в русле музыкальной синестетики и включающий элементы исторического, теоретического музыкознания. Методологическая основа синхронизирована с основными тезисами и структурой исследования.

Первая группа методологических подходов (глава 1) связана с предлагаемой в работе трактовкой смыслового потенциала синестезии, базирующейся на исследовательских положениях, сложившихся в искусствоведческих, психологических, философско-эстетических трудах. Методологические подходы данной группы, подключение к которой способствовало более корректному рассмотрению понятий «синестезия» и «синестетичность», сформировались при взаимодействии психологических и искусствоведческих идей: психофизиологической теории (Г. Аншютц); теории взаимовлияний органов зрения и слуха (П. П. Лазарев, А. И. Шифман); теоретических представлений об узлах модальных ощущений (В. Л. Леонтьев).

Стоит подчеркнуть, что конец XX века и рубеж тысячелетий отмечен чрезвычайным ростом исследовательского внимания к синестетической проблематике в зарубежных трудах по эстетике, филологии, искусствознанию (А. Веллек, К. фон Маур и др.). В отечественной науке большой вклад в рассмотрение проблемы внесли труды коллектива авторов, развивающих проблематику Казанского НИИ экспериментальной эстетики «Прометей», руководимого Б. М. Галеевым.

Вторая группа методологических подходов (глава 2) связана с разработкой предлагаемой в диссертации идеи синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости. Категория «музыкальная ода-

рённость» и её структурные компоненты трактуются в работе, исходя из основных теоретических и методологических положений отечественной психологии: культурно-историческая теория развития психики Л. С. Выготского; общепсихологическая теория деятельности А. Н. Леонтьева; историко-эволюционная концепция личности А. Г. Асмолова; исследования по психологии общей одарённости (В. Н. Дружинин, Л. И. Ларионова, Н. С. Лейтес, С. Л. Рубинштейн, В. Д. Шадриков и др.); теоретические положения С. Л. Рубинштейна, Б. Г. Ананьева, В. Д. Шадрикова о единстве общих и специальных способностей; концепция музыкальной одарённости Б. М. Теплова. Мы опирались также на некоторые теоретические положения, содержащиеся в исследованиях Д. К. Кирнарской, К. В. Тарасовой и др.

В этом отношении, с одной стороны, оказались важными идеи о роли эмоций в формировании настройки на творческий процесс в работах Н. М. Найко, о влиянии характеристик высшей нервной деятельности на творческий процесс у М. Т. Блиновой, а также исследование синкретизма первоначальной стадии творчества художника в работах С. Т. Веймана. С другой стороны, рассматривались исследования, связанные с формой существования музыкального текста, которые впервые были предприняты М. Г. Арановским, обозначившим данную форму предбытия музыкального произведения «эвристической моделью». Основой нашего исследования избрана, как уже указывалось, синестетическая проективная модель музыкально-художественного сознания, которая сформирована в работе Н. П. Коляденко и фундаментом которой служит модель сознания В. В. Налимова (карта сознания в вероятностно-ориентированной модели личности).

В диссертации рассматривается определение общей одарённости как динамического интегрального личностного образования, предложенное Л. И. Ларионовой. Музыкальная одарённость как специальная одарённость, по мнению автора диссертации, включает духовность, общие (интеллект, креативность) и специальные (музыкальность) способности. При изучении музыкальности как компонента музыкальной одарённости за основу взяты исследования Б. М. Теплова (о двух сторонах музыкальности – эмоциональной и слуховой) и Д. К. Кирнарской (аналитический и интонационный слух), а в определении интеллектуальной составляющей, креативности и духовности – исследование Л. И. Ларионовой.

Отметим, что для представленного в настоящем исследовании синестетического аспекта структуры музыкальной одарённости значимым стало определение музыкальности не только как психологического феномена, но и как «общеэстетической категории» или «межвидовой эстетической характеристики», существующей наряду с другими качествами – в частности, живописностью (М. С. Каган). Музыкальность, проявляющаяся в материале смежных искусств, рассматривается в работах В. В. Кандинского, а также Н. П. Коляденко, применяющей понятие «музыкальность как неакустический феномен».

С синестетической трактовкой музыкальной одарённости коррелируют такие обозначенные факторы её структуры, как: музыкальность (в том числе

музыкальность как межвидовая характеристика); креативность – фактор, активно влияющий на эффективность творческой деятельности композитора; интеллектуальная составляющая, содержащая синестетически обусловленные возможности интермодальных ощущений; духовный компонент как психическая основа художественного сознания.

Третья группа – собственно музыковедческих подходов и искусствоведческих работ – способствовала включению в анализ художественных текстов синестетического материала музыкальной живописи М. Чюрлёниса, микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского, синестетичности творчества иркутского композитора А. Теплякова. Актуальными стали не содержащие синестетическую терминологию, но обнаруживающие межчувственную направленность в трудах В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского. В работе были использованы исследования взаимодействия пространственных и временных структур, влияющих на колоритную гамму произведений М. К. Чюрлёниса (А. Антанас); психологического абстракционизма В. В. Кандинского; закон визуального мышления (Р. Арнхейм); «закон общего эмоционального знака» Л. С. Выготского; роль восприятия, музыкальной памяти, музыкального мышления (И. Ф. Гербарт, Э. Ганслик); работы, посвящённые значению интонационного развития в становлении музыкальной мысли (Б. Л. Яворский, Б. В. Асафьев).

Методы исследования. К основным методам исследования, дополняющими синестетический подход, в диссертации относятся: сравнительно-типологический (имеющий большое значение в анализе проявлений синестетичности в структуре музыкальной одарённости М. К. Чюрлёниса, И. А. Вышнеградского, А. И. Теплякова); метод обобщения и систематизации (в работе с источниками); музыковедческие методы жанрово-стилевого, целостного, интонационного анализа композиторских текстов; диагностические методы исследования (анкетирование, тестирование, интервью).

Согласно специфике исследования, а также его объекту, предмету, цели и задачам – в исследовании сформулированы **основные положения**, которые выносятся на защиту:

1. Структура музыкальной одарённости композиторов, включающая четыре компонента – музыкальность, креативность, интеллект и духовность, – представляется относительно самостоятельным образованием, располагающим индивидуальностью каждого структурного построения, участвующего в организации взаимодействия внутри целого.

2. Значимым фактором интеграции структурных компонентов музыкальной одарённости является синестетичность психических процессов.

3. Музыкальная одарённость композиторов находится в тесной корреляционной связи с конечным продуктом их деятельности – музыкальным текстом. Единство структурных компонентов музыкальной одарённости композиторов взаимодействует с тремя уровнями членения музыкального

текста (фоническим, интонационным, композиционным)³ как сферой реализации полимодальных смыслов и их «перестройки».

4. В смысловом взаимодействии структуры музыкальной одарённости композиторов и трёх уровней членения музыкального текста принимают участие межсенсорные взаимодействия, своеобразно проявляющиеся в текстах различных композиторов.

5. В таком компоненте музыкальной одарённости, как *креативность*, синестетические механизмы могут органично включаться в процесс творческой деятельности композиторов, способствуя их перестройке или самоорганизации, привнося в творческий процесс непредсказуемые межчувственные ассоциации и наиболее непосредственно обнаруживаясь на фоническом уровне текста.

7. *Интеллектуальный* структурный компонент музыкальной одарённости имеет общую социокультурную и творческую основу с синестетичностью как проявлением художественного контекста в синтезе искусств и реализуется на композиционном уровне.

8. *Музыкальность* как системообразующий компонент музыкальной одарённости определяется тесной взаимосвязью с визуализацией и символизацией психологических механизмов, аудиальных, тактильно-кинестетических компонентов и межчувственной формой воздействия, создавая особое слухоэмоциональное свойство данного феномена, и соотносится с формированием образов на интонационном уровне.

9. Основой *духовного* компонента музыкальной одарённости является синестетическая эмпатия, которая способствует проникновению межчувственных связей в структуру музыкальной одарённости и, так же как музыкальность, соотносится с формированием образов на интонационном уровне музыкального текста.

10. В произведениях избранных авторов своеобразно проявляется синестетичность, обусловленная особенностями их музыкальной одарённости: единством живописного и музыкального компонентов у М. Чюрлёниса, микрохроматическим мышлением И. Вышнеградского и спецификой восприятия мира у А. Теплякова.

Наряду с обширной междисциплинарной методологической базой, исследование содержит ряд тезисов, позволяющих говорить о его **научной новизне**:

1. Впервые в работе рассматриваются вопросы исследования синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости композиторов.

³ Обозначения указанных трёх уровней членения музыкального текста предложены в работе Е. В. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия». Подчеркнём, что принятый в музыковедении метод определения уровней музыкального текста корректируется по отношению к текстам «неклассического звукового пространства», в которых меняется соотношение уровней в пользу приоритета фонического или, напротив, отсутствует музыкальное звучание, как в «визуальной музыке» композиторов-авангардистов Дж. Кейджа или М. Кагеля.

2. Синестетичность впервые определяется как механизм ассоциативной интеграции психических процессов в структуре музыкальной одарённости, создающей тесную взаимосвязь её элементов и обеспечивающий межчувственное становление смысла в музыкальных текстах.

3. Предпринимается комплексное и многостороннее исследование взаимосвязи синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости и её компонентов.

4. Межчувственные связи рассмотрены в разных модусах сознания (порождающая система творчества, процесс духовной деятельности и образный продукт).

Ещё одним свойством научной новизны работы является трактовка структуры музыкальной одарённости и её компонентов как своеобразного фундамента для взаимодействия уровней музыкального текста. Являясь основой для музыкальных текстов, музыкальная одарённость и её компоненты могут быть представлены как пространственно-временная структура, обладающая общими с музыкальными текстами внутренними свойствами.

Наконец, новым является подход, способствующий объединению в одной исследовательской направленности музыкальной одарённости и синестетичности в смежных искусствах и позволяющий направлять глубинное постижение беспредметных образов.

В диссертации впервые вводятся следующие понятия:

1. Синестетичность психических процессов в структуре музыкальной одарённости.

2. Синестетичность структурных компонентов музыкальной одарённости – музыкальности, духовности, креативности, интеллекта.

3. Взаимодействие синестетичности структуры музыкальной одарённости композиторов и трёх уровней членения музыкального текста (фонического, интонационного, композиционного).

Впервые рассматривается и обосновывается участие межчувственных связей в структуре музыкальной одарённости композиторов М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского, А. Теплякова, обусловившее своеобразие их индивидуальных творческих манер.

Отдельного внимания требует **источниковая база и материалы, составляющие основу исследования**: первоисточники иркутской периодики; научные издания и рукописи фондов Российской государственной библиотеки, ГБОУ Иркутской областной государственной универсальной научной библиотеки им. И. И. Молчанова-Сибирского, научной библиотеки им. В. Г. Распутина Иркутского государственного университета, эпистолярное наследие, интервью.

Материалом исследования являются:

– нотные тексты, аудиоверсии музыкальных произведений М. Чюрлёниса: симфонических поэм «В лесу» и «Море», произведений для хора (обработка народной песни «Зорюшка занялася»); опусы «музыкальной живописи» Чюрлёниса: картины «Соната моря», «Покой», «Фуга», «Сонаты весны»,

цикл «Времена года» («Весна», «Лето», «Осень»), триптих «Путешествие королевича»).

– нотные тексты и аудиоверсии произведений И. Вышнеградского: «День Бытия. Исповедь жизни перед жизнью» для оркестра, хора и чтеца, Четыре фрагмента для фортепиано ор. 5а, семь вариаций на ноту «до» для двух четвертитоновых фортепиано ор. 10, цикл 24 прелюдии для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона ор. 22, «Поэма для двух четвертитоновых фортепиано», «Радуга» (Arc-en-ciel) для шести 1/12-тоновых фортепиано ор. 37;

– нотные тексты и аудиоверсии произведений А. Теплякова: симфоническая музыка – «Автопортрет» (кинофантазия в семи частях для камерного оркестра, ударных и духовых), «Вальс» для симфонического оркестра; вокальная музыка – песни «Облака» (на стихи С. Кековой) и «Зеленый луч» (на стихи Н. Заболоцкого); произведение для органа – «Триптих для органа»; фортепианная музыка – фортепианный цикл «Заметки из сетевого дневника» (пьесы для детей и юношества): пьесы «Дворец» (проделки Емели) и «Золотые рыбки»; Семь фортепианных пьес для восьми рук; маленькая сюита для фортепиано в четыре руки «Вокруг Фа» (в трёх частях); музыкальное оформление к документальному фильму «Тайный советник».

Степень достоверности полученных результатов определяется следующими факторами:

1. Привлечением в качестве материала исследования различных нотных текстов, аудиоверсий музыкальных произведений М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского, А. Теплякова.

2. Междисциплинарностью исследования, обусловленной спецификой музыкального и изобразительного искусства; обоснованием методологических процедур анализа в опоре на комплекс музыковедческих, философско-эстетических, искусствоведческих, психологических подходов.

3. Обращением к зарубежным и отечественным работам по вопросам художественного синтеза музыкального искусства и живописи, применением синестетического метода анализа музыкальных и, шире, художественных текстов, что способствовало погружению в изучаемую проблематику и явилось значительным фактором верификации полученных результатов.

Достоверность научных выводов обеспечивается опорой на публикации нотных текстов композиторов, современные аудио- и видеоматериалы. Введение их в контекст музыковедческого исследования снабжает работу обоснованными фактами.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 1. Эстетика музыки как дисциплина, изучающая её специфику; п. 2. История западноевропейской музыки; п. 3. История русской музыки; п. 7. Общая теория музыкального искусства; п. 8. Специальная теория музыки в совокупности составляющих её дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений; п. 9. История и теория музыкаль-

ных жанров; п. 12. Психология музыкального творчества; п. 28. Хоровая музыка (история, теория, практика) паспорта научной специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство.

Теоретическая значимость работы заключается в возможности применения её результатов для дальнейшего исследования намеченных вопросов. Работа может дополнить исследовательскую разработку проблем, связанных с философско-эстетическими, искусствоведческими, психолого-педагогическими аспектами интерпретации художественных текстов. В музыковедческом плане применение выявленных в работе теоретических положений целесообразно для анализа музыкальных и художественных композиций педагогами, исполнителями и композиторами, интересующимися проблемами синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости.

Материалы исследования нашли **практическое** применение в учебных курсах «Синестетичность в структуре музыкальной одарённости», «Психология музыкальной одарённости», читаемых в течение многих лет в Педагогическом институте Иркутского государственного университета, а также в подготовке под руководством автора курсовых и дипломных работ. Отдельные положения могут использоваться при чтении учебных курсов истории музыки, анализа музыкальных форм, музыкальной эстетики, музыкальной психологии. К апробации исследования необходимо отнести примеры творческой и педагогической деятельности автора. Исследователь является руководителем хорового коллектива, исполняющего произведения представленных в исследовании авторов.

Основные положения и выводы исследования публиковались в изданиях, рецензируемых ВАК России: «Вестник Иркутского государственного технического университета»; «Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена»; «Сибирский педагогический журнал»; «Наука и Школа»; «Акмеология»; «Казанская наука»; «Образование и наука»; «Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева»; «Вестник музыкальной науки»; «Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств»; «Культурная жизнь Юга России»; «Манускрипт»; «Педагогика искусства»; «Искусство и образование»; «Университетский научный журнал. Серия “Филологические и исторические науки, искусствоведение”»; «Южно-Российский музыкальный альманах»; «Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение».

Результаты исследования также освещались в рамках ряда конференций различного уровня, в том числе: Международной Интернет-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве», Москва, Российская академия музыки им. Гнесиных, 2011 г.; XVII Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы науки», Москва, 2015 г.; Международной научно-практической конференции «Актуальные вопросы психологии, педагогики и образования», Самара, 2015 г.; Международной научно-практической конференции «Eurasia Science», Москва, 2015 г.; Меж-

дународной научно-практической конференции «Фундаментальные и прикладные научные исследования», Уфа, 2015 г.; Международной научно-практической конференции «Гуманитарные основания социального прогресса: Россия и современность», Москва, 2016 г.; Всероссийской научной конференции «Музыкальная культура Сибири: источники, традиционные и академические формы творчества», Новосибирск, 2018 г.; Международной научно-практической конференции «Психолого-педагогические проблемы одарённости: теория и практика», Иркутск, 2011 г., 2013 г., 2015 г., 2017 г., 2019 г.; Международной научно-практической конференции «Синестезия: межсенсорные аспекты познавательной деятельности в науке и искусстве», Москва, 2019 г.

Структура работы призвана содействовать максимально полному раскрытию обозначенных вопросов. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, содержащего 394 источника (из них 40 на иностранных языках).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность диссертационного исследования, формулируется цель, задачи, объект и предмет, раскрывается теоретическая новизна и практическая значимость исследования, приводятся положения, выносимые на защиту.

В главе 1 «Синестезия как психологический и культурный феномен» рассмотрен теоретический подход к её изучению. Синестезия рассматривается как междисциплинарный феномен в исследованиях зарубежных и отечественных учёных в философии, психологии, искусствоведении в различные периоды становления данного феномена. Определяются факторы формирования синестезии.

В параграфе 1.1 «Теоретические подходы в трактовке термина “синестезия”» рассматривается различие подходов в обосновании этимологии термина.

В исследованиях российских учёных (А. Р. Лурия, С. Г. Воркочаев, Л. Г. Прокофьева, Р. Гарифуллин, Е. Климова, Б. М. Галеев, Е. Шугалей, Е. Сомова, В. М. Блейхер, И. В. Крук, П. В. Яньшин, А. А. Ермохин и др.) представлена обширная интерпретация понятия «синестезия». Отмечается, что за период существования синестезии термин претерпел значительные видоизменения (первоначально к синестезии относили только синопсию или «цветной слух», но впоследствии, помимо визуальной модальности, стали рассматриваться и тактильно-кинестетические ощущения). История становления понятия характеризуется трудностями в определении явления и его названия. В настоящее время нет однозначного подхода к пониманию сине-

стезии. Анализ литературы позволяет дифференцировать три направления в исследовании данного феномена, связанные с пониманием синестезии как *психофизиологического феномена*, как *когнитивной способности* и *социокультурного явления*.

В предпринятом нами исследовании актуализируются когнитивная и социокультурная трактовки синестезии. При выявлении синестетичности психических процессов в структуре музыкальной одарённости композиторов мы придерживаемся точки зрения Б. М. Галеева о том, что синестезия, являясь психическим механизмом, в то же время, обозначает «продукты» синестетизации. Термин же синестетичность, прежде всего характеризующий результаты участия межчувственных связей в формировании художественных образов, вместе с тем может быть использован для формулирования психических процессов (синестетическое чувство, восприятие, мышление, синестетический механизм ассоциирования, синестетические способности)⁴.

На основе анализа определений синестезии с точки зрения философии и психологии в работе отмечается, что каждая наука наделяет это понятие различным содержанием. Философия рассматривает синестезию как часть теории познания. Психология зафиксировала в ней состояние, при котором качества одной модальности переносятся на другую, что обусловлено физиологией организма и является свидетельством взаимосвязи анализаторных систем и целостности чувственного отражения действительности. Однако даже самые общие представления о синестезии свидетельствуют о попытке отечественных и зарубежных учёных увидеть в ней некое универсальное явление, изначально свойственное сознанию человека.

В параграфе 1.2 «Синестезия как междисциплинарный феномен» отмечается, что музыкальная синестетика сформировалась как область, в которой нашли пересечение идеи, возникшие в разных дисциплинарных сферах. **В подразделе 1.2.1 «Исследования межчувственных связей в философии»** рассматриваются исследования межчувственных связей в *философских учениях* Древней Греции, Индии, Китая, в суфийской традиции, работах французских сенсуалистов. Сравнительный анализ когнитивных образов в разных философских культурах позволяет выявить следующую информацию: пять чувств определяются существующими рационально-рефлексивными показателями отражения, а когнитивная область включает в себя неявные, невербальные пласты знания, к которым относятся синестезии.

В подразделе 1.2.2 «История становления синестезии в психологии» отмечается, что научное описание синестезии в *психологии* представлено исследованиями данного феномена в клинической медицине и психиатрии, нейро- и психофизиологии (С. В. Кравков, А. Р. Лурия, Л. Маркс, О. И. Габидзе, М. Кларинс, Р. Уилер, С. Барон-Коэн и др.), работами по психосемантике и психофизиолингвистике. Показано, что синестезия как внутренний механизм обеспечивает гармоничную связь различных ощущений, а межчув-

⁴ Галеев Б. М. Человек, искусство, техника: (Проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. С.109, 118, 121.

ственная природа явления устанавливает значимость ассоциативного фактора как неотъемлемой части эстетического восприятия. Подчёркнуто, что в психолингвистике и психосемантике синестезия определяется как «универсальный оператор», осуществляющий переход из одной модальности в другую, и «универсальный код», определяющий «семантическое пространство субъекта» (В. Ф. Петренко).

В подразделе 1.2.3 «Осмысление проблемы синестезии в искусствоведении» указывается, что хронология исследований по синестезии взаимосвязана со стадиями формирования данного феномена в различных *искусствоведческих* работах: первоначально появились научные исследования в области психологии художественного творчества (Т. Рибо, Г. Фехнер и др.), намного позднее были представлены исследования в литературоведении и лингвистике (С. В. Вороник, Ш. Кастеллано, А. П. Журавлёв, К. Т. Данн и др.), теории и истории искусства, эстетике. Современное понимание синестезии в искусствоведении представлено такими исследованиями, как музыковедческие работы Л. Сабанеева, труды в области кинематографии С. Эйзенштейна, в живописи и театре – В. Ванслова, в разных видах искусства Б. Мейлаха, Е. Муриной, А. Зися и др. Зарубежные исследователи также обращались в своих работах к феномену синестезии и подчёркивали значимость её изучения (Ч. Осгуд, Р. Якобсон, С. Ульманн и др.).

В искусствоведческих трудах рассматривается проявление межсенсорных взаимодействий в индивидуальном творчестве; анализируется проявление синестезии в стилевых течениях; исследуется её функционирование в художественном сознании. Синестезия в искусствоведении анализируется в аспекте деятельности семантико-познавательного мышления, которое имеет ассоциативную природу и проявляется в конкретных областях искусства как: цветовые и пространственные образы (вызываемые музыкой) и взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми). В качестве примеров в диссертации рассматриваются особенности проявления межчувственных связей в творчестве Римского-Корсакова и Скрябина.

В параграфе 1.3 «Факторы формирования синестезии и её роль в искусстве» отмечается, что относительно причин происхождения феномена существует много предположений. С физиологической точки зрения межсенсорные взаимодействия трактуются как следствие функционирования ощущений различных порядков; как психофизиологическая передача рефлекса раздражения из одной системы в другую и т.д. Предлагаются психофизиологические и психоаналитические трактовки происхождения межчувственных связей. Дифференцируются типы синестезии – врождённые (свойственные личностям с синестезией естественного развития) и приобретённые в процессе социокультурной деятельности.

Высказываются предположения об ассоциативности механизмов синестезии, определяемых интермодальными синтезами в психике. Б. М. Галеев предоставил социокультурные и когнитивные интерпретации синестезии, отметив, что её основная функция состоит в том, чтобы сформировать це-

лостный образ из частичных фрагментов различных чувств, что компенсирует ограниченность картины мира, вызванную модальным восприятием.

В нашем исследовании мы придерживаемся научной позиции Н. П. Коляденко, развивающей в музыковедении идеи Б. М. Галеева. Исследователем разработана синестетическая методология в обнаружении скрытых внутрихудожественных механизмов, с помощью которых происходит формирование невербального чувственно-смыслового поля. Предложенная концепция синестетичности музыкально-художественного сознания стала основой для исследования в диссертации роли синестезии в структуре такого психологического явления, как музыкальная одарённость. Для нашего исследования в определении значимости участия синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одарённости особенно актуальны разработки синестетического подхода к исследовательской интерпретации музыкального текста на трёх уровнях (фоническом, композиционном и интонационном). В синестетической интерпретации смысла фонического уровня важно создание визуального образа-представления музыкального звучания (симультанного гештальта), а также его уточнение с помощью направленного синестетического дискурса – пар признаков-антонимов, составленных из ощущений разных модальностей. Дальнейшую корректировку целостный смысл музыкального текста получает в аналитических процедурах на композиционном и интонационном уровне⁵.

В главе 2 «Психологическая структура музыкальной одарённости и синестетический аспект её исследования» обобщаются и анализируются исследования по музыкальной одарённости, выявляется синестетический аспект в таких структурных компонентах музыкальной одарённости, как музыкальность, креативность, интеллект, духовность.

В параграфе 2.1 «Теоретические основы музыкальной одарённости» показано, что исследование проблемы одарённости имеет давние традиции. В большинстве научно-исследовательских работ ставился вопрос о возникновении и развитии одарённости, культурно-исторических и социальных условиях проявлений общей одарённости.

В диссертации перечисляются факторы формирования музыкальной одарённости: определение значимости семьи и роли обучения в развитии и укреплении музыкальных интересов, роль социальной среды, преподавателя-специалиста в развитии музыкальной одарённости (Пьер Булез, К. Докси и К. Райт, Дж. Слобода, К. Сишор, Г. И. Россолимо, Н. С. Лейтес, Б. М. Теплов, Э. А. Голубева и др.).

Рассматривается проблема соотношения *врождённого* (наследственного) и *приобретённого* в определении музыкальной одарённости. Показано, что она имеет непосредственное отношение к выявлению в музыкальной одарённости такого качества, как синестетичность. При трактовке синестезии как психофизиологического феномена, характерного для врождённых синесте-

⁵ См.: Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория, 2005. 359 с.

тов, она имеет физиологические основы (в частности, соотнесения характеристик звука и цвета) и определяется как врождённые задатки. Однако механизм врождённых соощущений лишь в отдельных случаях переходит в функцию способностей и одарённости. Так, у А. Скрябина, создавшего светозвуковую партитуру «Прометейя», функция его музыкальной одарённости (цветной слух) стала приобретённым качеством.

Для исследования роли в музыкальной одарённости синестетичности также представляет значимость проблема соотношения *общего* и *индивидуального*, поскольку, как установлено, синестезия в музыкальном мышлении базируется на интеграции специального звукового и общих визуальных и кинестетических компонентов.

По нашему мнению, раскрыть природу музыкальной одарённости можно, анализируя исследования *культурно-деятельностной психологии* (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, А. Г. Асмолов и др.) и фундаментальные труды психологии общей одарённости (Д. Б. Богоявленская, В. Н. Дружинин, Л. И. Ларионова, Н. С. Лейтес, С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, В. Д. Шадриков, Е. И. Щебланова и др.). В целом, индивидуальная вариативность музыкальной одарённости связана как с наследственностью, определяющей «скорость её созревания», так и с условиями музыкальной среды и интенсивностью музыкального обучения. Взаимодействие этих трёх факторов обуславливает особенности её проявления.

В диссертации подчёркивается значимость высокого уровня развития системы когнитивных процессов (сенсорно-перцептивных процессов, внимания, памяти, мышления и воображения). За основу берётся точка зрения Л. И. Ларионовой о том, что общая одарённость – это *динамическое интегральное личностное образование*, включающее интеллектуальный компонент, креативность и духовность как высший уровень развития личности, которое формируется в процессе взаимодействия с социокультурной средой и проявляется в высоких достижениях⁶.

В параграфе 2.2 «Структура музыкальной одарённости и синестезия» рассматриваются наиболее популярные модели одарённости, разработанные европейскими и американскими психологами (Дж. Рензулли, Ф. Ж. Монкс, А. Танненбаум). Их анализ показывает, что сложное явление одарённости, относящееся к высшим проявлениям человечности, плохо описывается этими схемами не только потому, что они носят упрощённый характер, но, главным образом, потому, что в этих моделях отсутствует сама суть, дух одарённости. Они носят отпечаток западной культуры, в которой ценятся ум, достижения, успех, и среди их основных составных компонентов приоритетными являются высокие интеллектуальные способности, креативность, мотивация достижений. В целом, обозначенный подход к проблеме одарённости является безличностным и в чём-то прагматичным.

⁶ Ларионова Л. И. Интеллектуальная одарённость и культурно-психологические факторы её развития : дис. ... д-ра психологических наук. Иркутск, 2002. 420 с.

В традициях же отечественной психологии одарённости такими выдающимися учёными, как Г. И. Россолимо, В. М. Экземплярский, Б. М. Теплов, С. Л. Рубинштейн, Н. С. Лейтес, Д. Б. Богоявленская и др. заложен фундамент личностного подхода, а Л. С. Выготским, А. Г. Асмоловым – культурно-исторического подхода к изучению одарённости.

В диссертации подчёркивается, что во взятом за основу определении одарённости, предложенном Л. И. Ларионовой, отсутствует компонент мотивации. Однако мотивация как ориентация на избранную задачу в данном случае не устраняется, она приобретает более высокое, непрагматичное измерение, входя в компонент «духовность». Концентрация, сосредоточение на решаемой творческой проблеме, волевые усилия и устремления являются качествами, необходимыми для духовного роста.

В опоре на указанный подход в диссертации предлагается определение структуры музыкальной одарённости как специальной одарённости. Она включает четыре компонента: духовность, такие общие способности, как интеллект, креативность и специальную способность – музыкальность. При изучении музыкальности как компонента музыкальной одарённости мы опирались на исследования Б. М. Теплова (о двух сторонах музыкальности – эмоциональной и слуховой) и Д. К. Кирнарской (аналитический и интонационный слух), а в определении интеллектуальной составляющей, креативности и духовности придерживались рассмотренной точки зрения Л. И. Ларионовой.

В русле поставленной проблемы – осмысления роли в структуре музыкальной одарённости универсального, изначально присущего сознанию человека, свойства синестетичности, в диссертации сопоставлена избранная четырёхуровневая структура с существующей в психологии моделью сознания В. Налимова. Как установлено в диссертации, интеллектуальный компонент музыкальной одарённости в общих чертах соответствует уровню логического мышления в модели В. Налимова. Креативный компонент структуры музыкальной одарённости сопоставлен с уровнем предмышления. В то же время формирование музыкальных смыслов посредством континуального мышления даёт возможность сопоставить с уровнем предмышления и музыкальный компонент. Такой компонент структуры музыкальной одарённости, как духовность, имеет отношение к архетипическому уровню сознания, а также – метасознанию (космическому сознанию или сверхсознанию), которое подразумевает высшее духовное начало, устремлённость к бесконечному, в том числе – трансцендентному. Что касается ещё одного уровня модели сознания – телесно-перцептивного, этот глубинный уровень, по В. Налимову, незримо координирует процессы образования смыслов в сознании⁷.

В диссертации подчёркивается, что музыкальность выступает в качестве системообразующего компонента в структуре музыкальной одарённости. Синестетичность же, как межчувственная связь ощущений, формируясь

⁷ Налимов В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. М. : Прометей, 1989. с. 104.

на телесно-перцептивном уровне, является универсальным свойством сознания, присущим всем четырём компонентам структуры музыкальной одарённости. Создавая взаимосвязь психических процессов, она осуществляет в этой структуре интегрирующую функцию.

Конкретные особенности проявления синестетичности в отдельных компонентах структуры музыкальной одарённости рассмотрены в следующих разделах главы.

В параграфе 2.3 «Музыкальность в структуре музыкальной одарённости: синестетический аспект» музыкальность как компонент структуры музыкальной одарённости рассматривается в психологических (Д. К. Кирнарская, С. Н. Лосева, М. Т. Таллибулина, Р. Оганджян и др.) и педагогических исследованиях (О. Гридчин, Н. Козлов и др.) в аспекте выявления особенностей формирования данного феномена. Отмечается, что понятие музыкальности до сих пор не имеет постоянных, относительно константных признаков, позволяющих ей эффективно функционировать в структуре музыкальной одарённости. Кроме того, отсутствуют исследования, в которых была бы установлена связь такого понимания музыкальности с синестетичностью.

Б. М. Теплов, обратившись к проблеме музыкальной одарённости, включил в её состав собственно музыкальность и другие качества личности музыканта. Под музыкальностью учёный понимал «комплекс таких способностей, которые требуются для занятия именно музыкальной деятельностью, в отличие от всякой другой. Это те способности, которые определяются природой музыки как таковой»⁸. Как известно из работ учёного, музыкальность включает в себя две стороны. К первой относятся три непосредственно связанных с акустической природой музыки компонента (звуковысотный слух, чувство ритма и музыкальная память). Вторая сторона включает «эмоциональную отзывчивость на музыку», «составляющую как бы центр музыкальности».

Отечественные учёные, продолжая исследование Б. М. Теплова, уточняют и расширяют данные о музыкальности (С. Науменко, Ю. А. Цагарелли, М. С. Старчеус, А. Л. Готсдинер, Т. Ф. Цыгульская, М. А. Кононенко, Н. А. Ветлугина, С. Г. Корлякова, Л. В. Григоровская, О. А. Таллина, С. Д. Юдина, К. В. Тарасова), но до сих пор не предпринимались попытки связать музыкальность как свойство музыкальной одарённости с таким качеством, как синестетичность. Можно отметить, что среди других отмеченных Б. М. Тепловым факторов, определяющих музыкальность, существенное значение принадлежит такому признаку, как *качество зрительных образов*, связь слухового воображения со зрительным. Показательно, что, рассматривая природу музыкальной одарённости Римского-Корсакова, учёный включил в понятие музыкальности такую разновидность синестезии, как *цветной слух*. Такое синестетическое понимание музыкальности взято за основу для рассмотрения в

⁸ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М. : Наука, 2003. С. 28.

диссертации музыкальной одарённости композиторов, у которых в разной степени и в силу различных причин проявилось качественно-своеобразное сочетание слухового и зрительного воображения.

В то же время, как представляется, фактором, значимым для синестетического понимания музыкальной одарённости, является трактовка *музыкальности как общеэстетического явления* в смежных видах искусства. В рамках отдельных искусствоведческих отраслей представлена взаимосвязь музыкальности с различными видами искусства: литературой, живописью, театром. Для нашего исследования наиболее значимо то, что при сопоставлении музыкальности живописи и визуального мышления основным межчувственным инструментом анализа является *«звучание картины»* (К. фон Мауэр).

В определении музыкальности как структурного компонента музыкальной одарённости выявляется её тесная взаимосвязь с визуализацией и символизацией психологических механизмов. Подчёркивается значимость межчувственной формы музыкальности. Констатируется, что тесная взаимосвязь аудиальных, тактильно-кинестетических компонентов и визуализации синестетического воздействия создаёт особое слухоэмоциональное свойство музыкальности как основного компонента музыкальной одарённости.

В параграфе 2.4 «Синестетичность творческого компонента музыкальной одарённости» выявляется присутствие синестетичности в креативном компоненте как ведущем в композиторской деятельности и музыкальной одарённости.

Креативность большинством исследователей рассматривается «как интегративное свойство личности, связанное с другими её чертами (инициативностью, находчивостью, независимостью, эмоциональностью и др.). Так, М. Г. Арановский в исследованиях творческого процесса определяет развёртывание во времени структуры механизма творческой деятельности.

Обобщая огромный фактический материал, связанный с психологией композиторского творчества, в том числе высказывания самих композиторов, отечественные учёные с позиции деятельностного подхода на современном научном уровне анализируют работу композитора как целостный динамический процесс, состоящий из системы взаимосвязанных звеньев. Творческий процесс подразделяется на три взаимосвязанных этапа: замысел как период возникновения идеи сочинения и концепции формы, художественный текст и восприятие. Творческий процесс композитора тесно взаимосвязан с межчувственными ассоциациями, в частности, синестезии выполняют важную роль на этапе созревания замысла.

Синестетические ассоциации являются тем механизмом в музыкальном сознании, с помощью которого осуществляется кодирование свойств предметного мира. В таком структурном компоненте музыкальной одарённости, как креативность, они органично включаются в процесс творческой деятельности композиторов, способствуя их перестройке или самоорганизации. Креативность как фактор, активно влияющий на эффективность творческой деятельности композитора, определяется сильным физическим воздействием,

меняющим траекторию протекания процессов самоорганизации. Участие синестезии в творческом компоненте музыкальной одарённости композитора выполняет корректирующую и интегрирующую функцию. Осуществляя процесс переключения во внутренний духовный опыт, синестезия привносит в творческий процесс непредсказуемые межчувственные ассоциации. Результатом становится взаимодействие элементов креативности со стимулирующей межчувственной энергией.

Данный феномен отражается в музыкальных стилях различных композиторов. Роль синестезии в творческой музыкальной деятельности взаимосвязана с общими особенностями стиля эпохи и индивидуально-психологическими качествами композиторов. Так, А. Веллек подчёркивает преобладание в классической музыке абстрактных бескрасочных синестезий, а в импрессионистской – визуально-красочных. Как отмечает М. Л. Зайцева, с представлениями о творческом процессе романтической эпохи связаны вопросы творческой индивидуальности. Диалектическая взаимосвязь индивидуального и общего в процессах формирования социальных, личностных качеств человека обуславливает поиск ответов на вопросы, связанные с выявлением индивидуальных объединяющих признаков, отражающих фундаментальные свойства мышления человека. При этом можно отметить, что творчество композиторов разных эпох и стилей имеет различную «синестетическую нагрузку», что может являться одним из оснований в выборе материала для синестетического анализа. Факторы, влияющие на синестетичность индивидуального композиторского творчества, определяются в тесной взаимосвязи структурных компонентов музыкальной одарённости.

В параграфе 2.5 «Синестетичность интеллектуального компонента музыкальной одарённости» отмечается, что наиболее близким по содержанию понятием по отношению к понятию «интеллект» является «мышление». По мнению В. Д. Шадрикова, проблема соотношения понятий «интеллект» и «мышление» решается с помощью категории «процесс», «система», «свойство». Музыкальное мышление (музыкальный интеллект) обнаруживается в способности мыслить музыкальными образами. Оно делится на две категории: репродуктивное и продуктивное, в этом не последнюю роль играет отношение к композиторскому творчеству. Репродуктивное мышление связано с восприятием, представлением, анализом и оценкой «чужой», уже созданной кем-то музыки. Для этого необходимы такие сложнейшие логические операции, как анализ и синтез, сравнительные характеристики. Продуктивное музыкальное мышление обнаруживается в создании принципиально новых музыкальных образов, свойственных композиторскому творчеству. Оно стимулирует все психические функции, но, прежде всего, благотворно сказывается на развитии эвристических качеств, мышления, воображения. Объясняется это высокой абстрактностью музыкального языка, его исключительной вариантностью.

Синестетичность интеллектуального компонента музыкальной одарённости композитора может выступать в разных формах. Одной из них является форма *пространственного мышления*. Самым простым примером фиксации пространственного мышления композитора является графика нотной за-

писи, к примеру, введение трёхстрочной записи, для того чтобы отделить пласты звучания, отобразить широкое расположение фактуры и, соответственно, масштабное, объёмное звучание. Другой формой проявления синестетичности интеллектуального компонента музыкальной одарённости являются *вербальные композиторские ремарки*. О синестетическом потенциале исследования композиторских ремарок, как воплощении «смысловой “палитры” стилистики музыкальной речи композитора», а также «художественной “картины мира” композитора» (по определению А. Сокола) свидетельствуют специальные исследования, посвящённые данному феномену.

Понятия «интеллект» и «синестезия» имеют общую социокультурную и творческую основу, что определяет особенности взаимосвязи интеллектуального компонента и синестезии. Интеллектуальный компонент, проявляющийся в музыкальной одарённости в качестве продуктивного музыкального мышления, обнаруживает тесные взаимосвязи с синестезией как первичной формой категоризации эмоциональных и мыслительных процессов.

В параграфе 2.6 «Синестетичность духовной составляющей музыкальной одарённости» рассматриваются истоки становления духовности в человеческой истории. Многие учёные для определения духовности используют такие понятия, как качества личности, способности. По общепринятому мнению, духовность как свойство личности является фундаментальным качеством человека. По мнению В. Д. Шадрикова, духовность существует в виде духовных способностей, которые проявляются в сложнейшей сфере познания человека и его отношений, в стремлении к духовному процессу – умственному, нравственному и деятельностному.

Очень важный подход изучения проблемы духовности в традициях российской школы заключается в исследовании смысловой сферы личности. По мнению С. Л. Рубинштейна, смысловой анализ человеческого поведения выступает как путь раскрытия его духовной жизни для определения того, что для человека значимо, как происходит изменение акцентов, переоценка ценностей – всего, что составляет историю душевной, духовной жизни человека. Весомый вклад в теоретическое обоснование духовности с позиций категории смысла внёс Б. С. Братусь.

В диссертации обозначается роль духовности в контексте музыкальной культуры для раскрытия особенностей её взаимосвязи с синестетичностью. Рассматривается духовность как качество церковной музыки. Отмечается духовная сонастроенность поющих, обретение одухотворённой вокальной техники как резонанс социально-психологического порядка, совместное восхождение в молитве к Богу, характеризующее духовную общность поющих (Т. И. Позднякова).

При обращении к духовности как светскому понятию отмечается, что большое значение в России имеет упоминаемый ранее фундаментальный труд Б. М. Теплова «Психология музыкальных способностей». В своём исследовании Б. М. Теплов указывает, что для профессионального становления музыканта, духовного постижения основ музыкального искусства необходимо «быть человеком большого ума и большого чувства». Современные музы-

коведы дополняют определение духовности, данное Б. М. Тепловым. Так, Д. К. Кирнарская отмечает, что «ни интеллект, ни интеллектуальная активность, ни креативность, никакие другие психологические свойства и качества не определяют музыкальную одарённость в отсутствии специальных её компонентов, связанных с природой музыкальной деятельности – выражением духовного содержания в звуковой форме»⁹.

В диссертации показывается, что в светской музыке духовность как компонент музыкальной одарённости обнаруживает связи с синестетичностью мышления композиторов. В композиторском творчестве особенно отчётливо обнаруживается действие такого проявления синестезии, как *синопсия* (цветной слух). Вопрос о взаимосвязи духовности с синестетичностью музыкальной одарённости связывается с выявлением социокультурной специфики закономерности восприятия цвета. Выявляется роль межчувственных связей в формировании духовности и осуществлении на этой основе синтезирующей функции личности в структуре музыкальной одарённости. Подчёркивается, что сущность понятия духовность, как одного из направлений нравственного развития, отражена в концепции музыкального произведения как его духовная основа и воспринимается слушателем как высокая эстетическая ценность музыки. Духовность связана с интеллектуальным и эмоциональным содержанием; содержанием в звуковой форме в музыкальной деятельности.

Синестетичность духовности в структуре музыкальной одарённости, как полагаем, можно отождествить с понятием *эмпатии* (способности проникать в чувственный мир другого человека или явления, осваивать опыт его эмоционально-чувственных переживаний). Основанная на межчувственных связях эмпатия, способствующая глубокому проникновению во внутренний мир музыки, в музыкальной одарённости может способствовать духовному единению участников трёхэтапного процесса «произведение – его исполнение – восприятие», создавая необходимый психологический и акустический резонанс, в основе которого не единоверчество, как в богослужбном пении, а единомыслие и законы музыкальной гармонии – основы светского музыкального искусства.

В параграфе 2.7 «Участие синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одарённости и уровней музыкального текста» рассматривается взаимосвязь структурных компонентов музыкальной одарённости с синестетическим осмыслением *музыкального текста* в композиторском творчестве.

В исследовательской литературе вопросы творческого процесса композиторов рассматриваются в основном в общепсихологическом аспекте (роль эмоций в формировании настройки на творческий процесс в работах Н. М. Найко, влияние характеристик высшей нервной деятельности на творческий

⁹ Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одарённости : дис. ... д-ра психологических наук. М., 2006. С. 153.

процесс у М. Т. Блиновой, исследование синкретизма первоначальной стадии творчества художника в работах С. Т. Веймана). Для осмысления в диссертации интеграции посредством синестетичности компонентов музыкальной одарённости композиторов и уровней музыкального текста стал значимым иной подход. Он связан с существованием такого симультанного психического образования, сопровождающего все этапы творческого процесса, как «эвристическая модель» (М. Г. Арановский).

Данная «эвристическая», «предваряющая» или «проектировочная модель» может быть рассмотрена так же и как «*синестетическая перспективная модель музыкально-художественного сознания*» (Н. П. Коляденко), созданная в опоре на карту сознания В. Налимова и ставшая основой для выявления процесса интеграции посредством синестетичности компонентов структуры музыкальной одарённости. Предлагаемый в диссертации подход имеет некоторые точки пересечения с указанной моделью, но непосредственно связан с качествами создаваемого композитором музыкального текста. Присутствующий в проективной модели уровень мышления соотносится с интеллектуальным компонентом музыкальной одарённости. Уровень предмышления, на котором происходит формирование невербальных музыкальных образов, сопоставляется с креативностью как качеством музыкальной одарённости, необходимым композитору. Уровень сверхсознания, который является сферой формирования высших смыслов, соответствует в структуре музыкальной одарённости духовному компоненту. Архетипические уровни «подвалов сознания» и «коллективного бессознательного» специально не выделены в схеме синестетичности в структуре музыкальной одарённости, хотя нередко «подпитывают» собой креативность и духовность.

Наконец, в схеме синестетичности в структуре музыкальной одарённости отсутствует и телесно-перцептивный уровень, на котором возникают межчувственные связи или синестезии. Но при этом в ней сознательно выделен основной компонент – музыкальность. Как установлено, музыкальное звучание содержит телесно-перцептивную энергию и глубинные межчувственные связи с визуальными и кинестетическими ощущениями, компенсирующими беспредметный и невербальный характер музыкальных образов. Синестетичность же, как одна из глубинных основ музыкальности, является интегрирующим фактором музыкальной одарённости, проникая и в другие её компоненты (креативность, духовность, интеллект).

В рассмотрении синестетичности психического процесса в структуре музыкальной одарённости устанавливается, прежде всего, конкретная область наиболее продуктивного применения творения композиторов – музыкальный текст. Музыкальный текст, как основная стадия реализации музыкального смысла, состоит из трёх уровней – *фонического, композиционного, интонационного*, с которыми неразрывно связана смысловая интерпретация процесса восприятия, опирающиеся на выявленные компоненты музыкальной одарённости композитора.

В диссертации анализируется процесс участия синестетичности в интеграции компонентов музыкальной одарённости композиторов и трёх уровней

текста (учитывающая приблизительность и неполноту прямых соответствий). Устанавливается, что интеллектуальный компонент музыкальной одарённости преимущественно реализуется на композиционном уровне текста, являющемся «аналитической формой» (В. Медушевский). Креативный компонент пронизывает собой все уровни текста, наиболее непосредственно обнаруживаясь на фоническом уровне. В интерпретации фонического слоя значимость приобретает *визуальный геиштальт*, представляющий собой отражение образа-представления или амодальной формы воспринимаемого звучания. Его создание связано с креативными синестетическими признаками музыкальной одарённости: визуальными импульсами, воображением, интуицией, слуховыми ассоциациями и образами. Собственно музыкальный компонент как глубинное свойство музыкального мышления также реализуется на фоническом уровне, но имеет большое значение и для интонационного процесса. Духовный компонент соотносится с формированием образов на интонационном уровне, поскольку, как известно, музыка является искусством интонируемого смысла. При этом синестетичность, которая наиболее осязательно проявляется на фоническом уровне текста, вместе с тем, являясь интегрирующим фактором, проникает на другие уровни текста и во все компоненты музыкальной одарённости (креативность, музыкальность, духовность, интеллект).

Для выявления корреляции синестетичности структурных компонентов музыкальной одарённости композиторов и уровней музыкального текста было проведено экспериментальное исследование, основанное на восприятии музыкальных текстов избранных для рассмотрения в диссертации авторов: композитора-художника М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского и иркутского композитора А. Теплякова¹⁰. Основой эксперимента послужил комплекс диагностических методик, включающий «Тест Люшера» (Цветовой тест Люшера) и вариант анкет, составленных Б. М. Галеевым и И. Л. Ванечкиной в Казанском НИИ «Прометей», адаптированный нами на основе восприятия материала композиторского наследия избранных композиторов. Он включал задания на соотнесение восприятия в музыкальных произведениях указанных композиторов уровней музыкального текста и структурных компонентов музыкальной одарённости, а также – на их цветовое восприятие. В результате было подтверждено, что фонический уровень музыкальных текстов обнаруживает связи с креативностью, композиционный уровень – с интеллектуальным компонентом, интонационный – с музыкальностью и духовностью¹¹.

¹⁰ В экспериментальном исследовании принимали участие музыкально одарённые школьники МБОУ СОШ № 23 г. Иркутска и студенты гуманитарно-эстетического факультета Иркутского государственного университета. Всего в исследовании было задействовано двести человек.

¹¹ Безусловно, полученные данные следует оценивать как вероятностные, поскольку музыкальный смысл формируется на разных уровнях и во всех компонентах текста. Тем не менее, статистические результаты проведённого эксперимента вносят свою лепту в формирование модели музыкальной одарённости композиторов с выраженной синестетической направленностью творчества.

В опоре на исследовательскую литературу и результаты эксперимента, в диссертации анализируется участие синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одарённости композиторов и уровней музыкального текста (рис. 1).

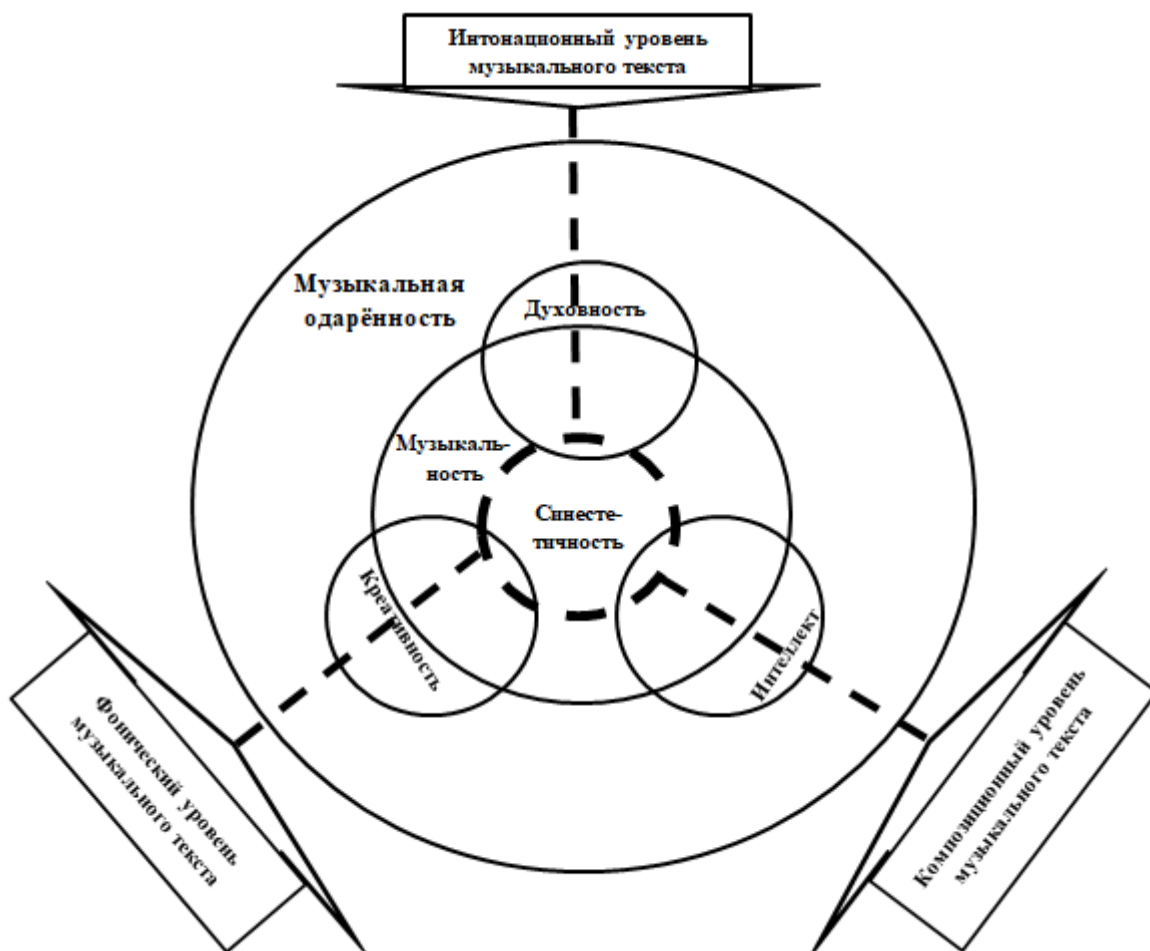


Рис.1. Участие синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одарённости и уровней музыкального текста.

Анализ экспериментальных данных также показал, что, по мнению испытуемых, механизм взаимодействия уровней музыкального текста и структурных компонентов музыкальной одарённости (на основе восприятия произведений трёх избранных композиторов) определяется синестетичностью возникновения мыслимых образов и представлений цвета и произведения (конкретное сочинение) при взаимодействии композиционного уровня и интеллектуального компонента музыкальной одарённости (75 %). Он включает связь цвета и эмоции, цвета и интонации в соотношении интонационного уровня с музыкальностью и духовностью (65 %), музыки и пластических/графических образов (цвет и регистр, цвет и тембр, цвет и тональность, цвет и аккорд) при взаимосвязи фонического уровня с креативностью (80 %).

Результаты тестирования испытуемых по цветовому тесту М. Люшера до и после прослушивания музыкальных произведений свидетельствовали, что после проведения исследования основные позиции занимали цвета, определяющие значение коэффициента конструктивности, направленности на саморазвитие (А. Тепляков), динамики в достижении поставленной цели, стремления к свободному развитию (И. Вышнеградский), тяготения к эстетическим переживаниям и одухотворённым раздумьям (М. Чюрлёнис).

В главе 3 «Синестетический аспект исследовательской интерпретации музыкальной одарённости композиторов» представлена синестетическая интерпретация музыкальной одарённости трёх композиторов.

В параграфе 3.1 «Синестетичность музыкальной одарённости М. К. Чюрлёниса» предпринимается исследование музыкального и живописного творчества литовского композитора и художника Микалоюса Константинаса Чюрлёниса и синестетичности его «музыкальной живописи». Во многих работах отмечается цветной музыкальный слух, который объясняет взаимосвязь визуального и слухового мышления композитора. Однако зрительное восприятие музыки, находящее непосредственное воплощение в живописном и музыкальном замысле, прежде не осмысливалось в аспекте музыкальной одарённости композитора-художника.

При обращении к вопросу о врождённости или приобретённости музыкальной одарённости М. Чюрлёниса отмечается, что он имеет непосредственное отношение к выявлению такого качества, как синестетичность. В исследовании даётся характеристика М. Чюрлёниса как художника с синестезией естественного развития, чьи задатки стали основой синестетической одарённости.

Творческое наследие М. К. Чюрлёниса формировалось на рубеже XIX–XX веков, когда сложные процессы, происходящие в социуме, обусловили многообразие форм художественной жизни Европы. Несмотря на то, что творчество Чюрлёниса стояло в стороне от известных течений в живописи, ему определено место между символизмом и абстракционизмом с признаваемым влиянием музыки. Его основой на протяжении всей жизни являлась жизнь литовской природы. Интерес ко всему литовскому поддерживается в обработках народных песен, народных преданиях, сказках и легендах. Мифологические и исторические мотивы отражаются в его произведениях и имеют неразрывную связь с его творчеством в целом.

Эстетический уровень творчества Чюрлёниса характеризуется разносторонностью поисков. Как композитор он создал около четырёхсот музыкальных произведений, среди них – две крупные симфонические поэмы, увертюра, кантата для хора и оркестра, две сонаты и несколько циклов вариаций для фортепиано, струнного квартета, произведения для хора. Чюрлёнис как художник написал свыше трёх сотен картин, кроме этого, пробовал себя в литературе, поэзии, публицистике.

Для определения роли синестетичности в структуре музыкальной одарённости М. Чюрлёниса продуктивным является обращение к описанной ранее проективной синестетической модели музыкально-художественного со-

знания. Специфика дарования Чюрлёниса обнаруживает свои различные грани на уровнях его музыкально-художественного сознания.

Формированию уровня *мышления*, в общих чертах соответствующего интеллектуальному компоненту музыкальной одарённости композитора, способствовало полученное им профессиональное музыкальное образование и постоянный интерес к разным сферам научного, космологического и теософского знания. Примером рационально-логического мышления может служить полифоническая техника композитора-художника. Чюрлёнис полифоничен как в музыкальных, так и живописных сочинениях. Об этом говорят его поздние полифонические прелюдии и живописные полотна, основанные на контрапунктических соединениях разных образов и полифонии ведущих пластических мотивов.

На уровне *предмышления* как создания художественных образов в музыкально-художественном сознании М. Чюрлёниса происходит интеграция синестетичности с креативным компонентом структуры музыкальной одарённости и с музыкальностью как общеэстетическим явлением. Музыкальная ориентация изобразительных искусств и стремление к визуальной характеристичности выразились во взаимодействии двух смежных искусств в творчестве М. Чюрлёниса, которое привело к созданию его «музыкальной живописи» и изобразительной музыки. Так, в создании музыкальных образов эмоционально-смысловые характеристики предлагаются художником в виде динамических и тембровых координат трёхчастного цикла фортепианных «пейзажей» под названием «Море». Музыкальное звучание взаимосвязано с музыкальной графикой картины «Соната моря».

Архетипический уровень «*подвалы сознания*» (воспоминания или личное бессознательное) в модели музыкально-художественного сознания М. Чюрлёниса имеет отношение к такому компоненту структуры его музыкальной одарённости, как духовность. Как указывает В. Ландсбергис, воображение Чюрлёниса вырабатывало на основе впечатлений действительности несколько основных типов графических фигур, беспрепятственно проходящих каналы памяти и влияющих как на почерк живописца, так и на создаваемые в музыкальных произведениях мелодии, которые предстают носителями частных проявлений устойчивого графического прототипа¹². Примером такого своеобразного архетипического образа-прототипа можно считать *линию волны*, графически в живописи и интонационно в музыке воссоздающую черты архетипа воды. («Соната моря», «Покой», облака в цикле «Лето», контуры силуэтных фигур в «Фуге» с ёлочками, многие другие живописные и графические работы). Количество, повторяемость таких фигур в разных вариантах указывает на существенные психологические основания стилистики автора.

Особую роль в синестетической модели Чюрлёниса играет *телесно-перцептивный* уровень, имеющий отношение к такому компоненту структуры музыкальной одарённости, как музыкальность. Этот уровень, включаю-

¹² Ландсбергис В. В. Творчество М. К. Чюрлёниса. Л. : Музыка, 1975. С. 211.

щий в себя большей частью бессознательный телесно-чувственный опыт, участвует в музыкальном процессе творчества Чюрлёниса, включая «цветной слух» композитора. Основу для создания продуктов творчества составляют интермодальные связи – визуальные, кинестетические признаки и координаты звукопространственной среды, отражённые в межчувственном взаимопроникновении живописных и музыкальных полотен.

Уровень *коллективного бессознательного* и уровень *сверхсознания* в творчестве Чюрлёниса, которые правомерно сопоставить с компонентом духовности в структуре музыкальной одарённости, представлены образами космоса и образами природы. Мышление Чюрлёниса, характеризующее его как художника-космиста, ярко проявляется в его многогранных произведениях. Все законченные живописные сонаты Чюрлёниса ведут к космическому апофеозу. Космическое мироощущение Чюрлёниса отражено в природе и раскрывается в соответствующих композиционных решениях. Весна Чюрлёниса в финале «Сонаты весны» перерастает в измерение планеты. Чувство свободы от земного, плотного мира и тяготение к миру небесному было основой для творческих поисков композитора, возвышенного и утончённого настроения музыки.

Главной и характерной чертой творчества Чюрлёниса был ритм, ставший основой музыкального, живописного и литературного творчества. В музыке Чюрлёниса нашли отображение космические ритмы Вселенной, которые переплетаются с его религиозными и мистическими поисками (Чюрлёнис очень интересовался религиями восточных народов, особенно древнеиндийскими).

Таким образом, проблема исследования синестетичности музыкальной одарённости М. Чюрлёниса решается в диссертации на основе осмысления синтеза смежных искусств музыки и живописи, а также – синтеза искусства и философии. Используя ассимиляцию новых зрительных впечатлений с ранее приобретёнными и близкими по форме представлениями, Чюрлёнис воплощал их в своём творческом мышлении, создавая на своих «музыкальных» картинах фантастические миры.

В диссертации подчёркивается, что интеграцию уровней в проективной модели музыкально-художественного сознания М. Чюрлёниса создаёт синестетичность как универсальное свойство, присущее всем четырём компонентам структуры музыкальной одарённости – музыкальному, креативному, интеллектуальному и духовному.

Делается вывод о том, что у Чюрлёниса проявилось качественно-своеобразное сочетание способностей воображения. Как и Н. А. Римского-Корсакова, яркой его чертой было необычайное богатство зрительных образов, сильное чувство природы и, по Б. Теплову, «теснейшая, интимнейшая связь слухового воображения со зрительным» или цветной слух. Это качество, скорее всего, было врождённым и проявилось как присутствие общих межчувственных компонентов внутри специальной музыкальной одарённости.

В параграфе 3.2 «Проявления синестетичности музыкальной одарённости в творчестве М. К. Чюрлёниса» анализируются особенности проявления синестетичности музыкальной одарённости в творчестве М. Чюрлёниса на трёх уровнях музыкальных текстов. Подчёркивается, что в случаях обращения к «музыкальным» текстам смежных искусств три установленных для интерпретации музыкальных текстов уровня становятся инструментом их анализа. Так, в «музыкальной живописи» для обнаружения «звучания картины»¹³ с их помощью анализируется проявление музыкальности в языковых средствах (условно – фонический уровень), в архитектонике картины (композиционный уровень) и на уровне образности (интонационный уровень).

Первый *фонический* уровень «звучания картины» взаимосвязан с компонентом структуры музыкальной одарённости – креативностью. В музыке Чюрлёнис стремился расширить возможности мажоро-минора, а его творчество в целом объединено чёткой тенденцией синестезии (как уже было отмечено, Чюрлёнис обладал цветным слухом, как, к примеру, А. Н. Скрябин или Н. А. Римский-Корсаков). Креативность «звучания картины» в творчестве Чюрлёниса обусловлена музыкальным языком. Так, светлый покой живописной «Фуги» производит впечатление тонкого, индивидуализированного и обобщённого пейзажа, созданного «музыкальными» линиями.

Во взаимосвязи фонического уровня «звучания картины» с креативностью важную роль играла фольклорная тематика, воплощённая с помощью иномодалных признаков синестетического происхождения. Благодаря частому использованию высокой линии горизонта в изобразительных полотнах, аналогичному крайним регистровым звучаниям вертикали и горизонтали в хоровых обработках народных песен, его произведения производят впечатление космических пространств, отражая координаты огромной звукопространственной среды. Противоположным является метод низкой линии горизонта, когда зритель охватывает взглядом бесконечность пространства неба, как это происходит при восприятии триптиха «Странствие королевича». Если учесть, что во времена Чюрлёниса век авиации только начинался, и широкая публика не имела возможности подняться в небо, то Чюрлёнис сумел сам «удалиться» от Земли и «удалял» зрителей с помощью творческой фантазии, креативности и особого восприятия музыкального образа, созданного при посредстве синестезии.

Второй *композиционный* уровень взаимосвязан с интеллектуальным структурным компонентом музыкальной одарённости. Особенности логического структурирования форм музыкального и художественного творчества Чюрлёниса позволяют провести синестетические параллели в их сравнении.

¹³ Выражение К. фон Майер, ставшее уточнением термина «звучание краски» В. Кандинского: Maur v. K. Musikalische Strukturen in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts : zum modellhaften Bedeutung musikalischer Parameter für die Formung einer abstrakten Bildsprache / K. v. Maur // Musik und Kunst : Erfahrung-Deutung-Darstellung : ein Gespräch zwischen den Wissenschaften / herausgegeben von W. Jank, H. Jung. Mannheim, 2000. S. 22–50. (Mannheimer Hochschulschriften, vol. 3).

Так, в основе его «музыкальной живописи» находится композиционная музыкальная форма полифонических произведений и произведений малой музыкальной формы. К данному направлению можно отнести диптихи и триптихи. Созданные Чюрленисом в 1908 году трёхчастный цикл картин «Соната моря» и трёхчастный цикл фортепианных «пейзажей» «Море» имеют общие элементы сюжета замысла и способов воплощения.

В диссертации отмечается значимость полифоничности мышления Чюрлениса в его музыкальных произведениях и «музыкальной живописи». В картинах-фугах ярко представлено развитие художественного материала, подобное музыкальному полифоническому: присутствие контрапункта (полотно «Сказка королей», циклы «Соната пирамид» и «Соната солнца»); секвенционное движение (секвенция временных ситуаций в «Сонате ужа» как пятикратное варьированное проведение изображения луны); имитация в увеличении («Горы. Кипарисы», «Соната солнца»); каноническая имитация (цикл «Гимн», композиция «Корабль», «Соната солнца»).

Третий *интонационный* уровень взаимосвязан с такими компонентами музыкальной одарённости, как музыкальность и духовность. Для их взаимодействия первостепенными являются синестезии ассоциативного происхождения, притом обладающие общезначимостью. Взаимосвязи интонационного уровня «звучания картины» с духовным и музыкальным компонентами сопутствует личное начало, авторская рефлексия композитора. Большую роль в творчестве Чюрлениса играла *символика*, которая оказывала значительное влияние на интонационное развитие в его произведениях. Под воздействием музыки живопись стремится к растворению предметности и выдвигению на первый план субъективной эмоции. Придавая огромное значение линиям, Чюрленис растворял в них изображаемое на картине и в музыкальных произведениях. Его символические фигуры связаны с фольклором и с его декоративно-выразительной ролью (картины «Весть», «Закат», «Баллада», Allegro «Сонаты солнца» и др.)

Внутреннюю вибрацию символических образов на интонационном уровне живописных композиций создаёт у Чюрлениса процесс варьирования пластических тем, аналогичный процессу становления музыкальной идеи. Слухо-зрительные синестезии на интонационном уровне музыкальных произведений композитора проявляются в частом использовании восходящей фразы, состоящей из скачка к дециме и спуска, которые В. Ландсбергис определяет как «децимовый лейтконтур» или «децима-магнит» (Прелюд ор. 7, № 2; ор. 21, № 2 и др.), относя его к «интонационному словарю» композитора, и находя неоднократные зрительные параллели с творчеством Чюрлениса-художника (восходящая кривая и спуск уже упомянутого «графического контура»: к примеру, в картине «Покой», финале Морской сонаты др.). Символические образы являются элементами связи между материальным и духовным миром Чюрлениса.

Таким образом, проблема осмысления синестетичности в структуре музыкальной одарённости М. Чюрлениса решается в диссертации на основе анализа участия синестетичности в интеграции компонентов структуры му-

зыкальной одарённости композитора и трёх уровней «звучания картины». Синестетичность музыкальной одарённости М. Чюрлёниса стала системным качеством психики, инициирующим возникающие во взаимодействии смежных искусств художественные тексты. Как объединение разномодальных ощущений, она способствовала формированию у композитора-художника целостного восприятия окружающего мира.

В параграфе 3.3 «Синестетичность микрохроматики в творчестве И. А. Вышнеградского» описывается особенности формирования индивидуального стиля в творчестве Ивана Александровича Вышнеградского – авангардиста, наиболее последовательного теоретика, практика и популяризатора микрохроматики, а также философа музыки, с именем которого связано возникновение ультрахроматики или микрохроматики.

В диссертации выявляется соотношение врождённого и приобретённого в творчестве И. А. Вышнеградского на основе биографических данных и продуктов его творчества и отмечается, что композитор не входит в число врождённых синестетов или творцов с синестезией естественного развития. Однако фанатичная приверженность избранному делу жизни – созданию новой звуковой вселенной – развила и довела до изошрённости его синестетические способности.

В аспекте принятой в диссертации когнитивной и социокультурной трактовки синестезии показано, что конкретно-исторический характер личностного развития композитора был неотделим от приобретения синестетического багажа. И. Вышнеградский выбрал путь духовного совершенствования посредством сочинения музыки после некоего мистического опыта, пережитого им в 1916–1917 годах. Полученное откровение Вышнеградский воплотил в своём важнейшем, по его определению, сочинении «День Бытия» для симфонического оркестра с чтецом, произносящим текст о зарождении нового Космического Сознания¹⁴.

Для характеристики микрохроматики И. Вышнеградский часто использует термин «*континуум*», который он трактует не только как «заполненное пространство между звуками», но и применяет как типологическую категорию. Идеей «континуума» обусловлено представление композитора о «раскрепощении» (звуковом и ритмическом), причём последнее выступает средством достижения «континуальности» как нового качества звуковой материи. Воспринимая микрохроматику как новый виток в эволюции гармонии, композитор рассматривает микрохроматический «континуум» в значении особой автономной системы в одном ряду с модальностью, тональностью и атональностью.

И. А. Вышнеградский предложил виды темперации, основанные на делении целого тона на «микротоны» (деление целого тона на 4 четвертитона) в сопоставлении с традиционной 12-тоновой темперацией; он также предлагал

¹⁴ Это произведение, впервые исполненное лишь в 1976 году, явилось последним опусом композитора, написанным в традиционном хроматическом строе. Все последующие (с 1922 года) сочинения создавались только в ультрахроматическом.

деление октавы на произвольное (10, 20) количество равных по величине интервалов и, наконец, деление семиоктавного диапазона на 505 частей (тип звуковой системы – «звуковой континуум», а взаимную независимость ступеней композитор подчёркивал термином «пансонорность»). Он также работал над «освобождением ритма», под которым понимал внедрение в него неких иррациональных величин, несводимых к традиционным числовым пропорциям.

Показательно, что И. Вышнеградский в процессе своей творческой деятельности, разрабатывая проект трёх-клавиатурного микрохроматического фортепиано, опирается на *синестетичность* восприятия нового «звукового континуума», то есть, на привлечение межчувственных визуальных и кинестетических ассоциаций. Ультрахроматика по Вышнеградскому – это «*распыление*» музыкальной интонации. И. Вышнеградский в своей теории «распыления» звуковой материи музыки исходил из умозрительных представлений о структуре пространства, в частности, из «пространственного принципа равенства расстояний». По его убеждению, прогрессирующее дробление музыкального тона в конечном итоге должно привести и неизбежно ведёт к созданию уже упомянутого звукового континуума, где границы между «звуковыми частицами» исчезают, и образуется гомогенное пространство – «*всезвучие*», или «основная музыкальная реальность»¹⁵.

Рассматривая проявление синестетичности в композиторском творчестве И. Вышнеградского, определяющей межчувственной процедурой для него можно назвать глобальную синестезию «музыкальное пространство», что выражается в основополагающем для него понятии – музыкального континуума. Музыкальный континуум заполнен у Вышнеградского цветовыми и кинестетическими ассоциациями. Особое ощущение музыкального пространства повлияло и на технику композиции: применяя микрохроматику, И. Вышнеградский стремился преодолеть дискретность музыкального пространства обычной двенадцатитоновой темперации.

В диссертации отмечается особая значимость для композитора визуальной модальности – что выразилось в создании цветовых мозаик, а также в использовании в программных названиях визуальных образов. Оно обусловлено тем, что в произведениях Вышнеградского как композитора XX века значительная роль отводится сонорному началу. Для его стилистики характерно новое понимание звука, звучности и тембра. Тембро-красочные звучности создают синестетические эффекты, проявляющиеся на уровне отдельного звука, интервала, аккорда и фактуры.

Вышнеградский стремится к расширению музыкального пространства, разрастанию внутреннего объёма, многомерности музыкальной ткани. Расширить музыкальное пространство помогает композитору использование таких сонорных комплексов, как «россыпи» точек, «поток», «стрельба», кото-

¹⁵ Вышнеградский И. Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2. М. : Композитор, 2001. С. 118.

рые, в свою очередь, имеют широкий диапазон, значительную интервальную амплитуду и охватывают протяжённые пространства сонорной массы.

Для представления синестетичности музыкальной одарённости И. Вышнеградского в диссертации рассматриваются особенности творческих характеристик композитора на основе проективной синестетической модели музыкально-художественного сознания.

Первый уровень – *рационально-логическое мышление* – подразумевает чёткую фиксацию значений и присутствие научной логики в предваряющей модели художественного процесса И. Вышнеградского и соотносится с интеллектуальным компонентом его музыкальной одарённости. Мысли композитора отчётливо прослеживаются в его дневниках, в которых открываются индивидуальные черты Вышнеградского: его разносторонняя образованность, незыблемость его эстетических принципов, требовательный вкус художника и пытливый ум учёного.

Присутствие рационального мышления в музыкальной одарённости Вышнеградского сказывается уже в многочисленных математических исчислениях микрохроматических интервальных соотношений. Его можно проследить на примере предложенного Вышнеградским различия в системе звуковысотности трёх форм организации материала: квартовой гармонии, 13-звучной диатонизированной хроматики и циклической гармонии. В частности, тринадцатизвучная диатонизированная хроматика представляет собой аналог тональной гармонии, но с четвертитоновым повышением кварты и четвертитоновым понижением квинты

Фундаментом для творчества является уровень *предмышления*, связанный с креативным компонентом музыкальной одарённости. В проективной модели музыкально-художественного сознания Вышнеградского он прослеживается в интуитивном подходе, в синхронном соотношении морально-философских воззрений композитора с их художественным претворением, их слиянии.

Уровень предмышления, в свою очередь, связан с уровнем *личного бессознательного* и посылает свои импульсы высшему метауровню – *сверхсознания или космического сознания*, который является неотъемлемой частью проективной модели Вышнеградского и соотносится с духовным компонентом музыкальной одарённости. Сфера предмышления активизируется у Вышнеградского с помощью ретроспективного характера мышления, проявляющегося в роли *воспоминаний*, заменяющих реальность на уровне личного бессознательного (или подвалов сознания). По словам композитора, толчком к формированию системы представлений о роли музыки в выявлении духовного (космического) сознания был упомянутый мистический опыт, пережитый им и отражённый в «Дне Бытия». Эволюция музыкального творчества мыслится Вышнеградским как движение к единству новых Искусств, Литургии и Религии, движение по направлению к Храму, купол которого венчают звезды.

Особую роль в перспективной синестетической модели Вышнеградского играет *телесно-перцептивный уровень*, включающий в себя бессознатель-

ный опыт, отражающийся на межчувственном восприятии музыкальных произведений и связанный с особым качеством его музыкальности. Аудиальное восприятие композитором художественных элементов действительности всегда сопровождалось одновременным действием визуальной сенсорной системы. Так, согласно теории Вышнеградского, один из путей движения от «Анархии к Единству» (то есть 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».

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

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно отметить, что четыре компонента структуры музыкальной одарённости имеют точки соприкосновения с уровнями рассмотренной проективной модели сознания композитора, а синестетичность создаёт интеграцию уровней модели и структурных компонентов музыкальной одарённости И. Вышнеградского.

В параграфе 3.4 «Проявления синестетичности музыкальной одарённости в творчестве И. А. Вышнеградского» для более подробного анализа структуры музыкальной одарённости И. Вышнеградского и участия в ней синестетичности рассматривается соотношение компонентов музыкальной одарённости и уровней музыкального текста. Показано, что три уровня музыкального текста в произведениях композитора – фонический, композиционный и интонационный – включают разного рода межчувственные ассоциации.

Первый, *фонический* уровень музыкальных текстов в структуре музыкальной одарённости И. Вышнеградского содержит наиболее отчётливо выраженную *визуальную* составляющую. Наличие мысленного и реального визуального симультанного гештальта анализируется на основе биографических данных И. Вышнеградского. Композитор с особенной тщательностью изучал аналогию звуков и цветов, то есть взаимосвязь между двенадцатью звуками хроматического масштаба и двенадцатью характеристиками цветового спектра (шесть основных и шесть промежуточных цветов), визуально зафиксировав результаты своих графических исследований идеальных световых мозаик. В конце 1943 года Вышнеградский написал в своём «Журнале»: «... Я разрабатываю визуальную схему своей работы. Я формирую проект светящейся мозаики, и я изучаю последовательность цветов и форм, которые происходят из той или иной последовательности – по окружности и по меридиану». Они представлены плоской окружностью; цветные огни нарисованы

пастелью и цветным карандашом; их движение описывается музыкальными последовательностями, лежащими в основе каждой конструкции.

Представление о темброво-фоническом уровне создаёт анализ звучания сочинения «Радуга» (*Arc-en-ciel*, opus 37) для шести фортепиано, – зафиксированного на созданном в процессе восприятия пьесы *визуальном гештальте*. Единая картина звукового поля, с первых звуков произведения охватывающая средний регистр звучания фортепиано, на визуальном гештальте фиксируется красочно-графическим изображением музыкального звучания с постепенным заполнением «визуального полотна» плотной динамической линией, восходящей от нижнего до верхнего регистра. Яркая цветовая наполненность пространственных «ярусов» представляет резкие контрасты в регистровой, тембровой и динамической «освещённости» звучания. Параллельно цветовая тональность зрительных образов вызывает *тактильно-температурные* ощущения: пространственность регистрового космического звучания холодного, невесомого звучания резкого колючего унисона и мягких, тёплых аккордов. Кроме того, в визуальном гештальте ярко проявляется связь с *гравитационными* ощущениями. Отражённая на рисунке свободно-спонтанная струящаяся линия изображает музыкальный образ, лишённый телесности, зыбкий, растворённый в космической невесомости. Помещённая в верхнем регистре, мелодия-линия плавно перемещается вверх и опускается вниз, не подчиняясь гравитации.

В результате синестетический визуальный гештальт позволяет с помощью межчувственной нюансировки осознать смысл произведения и обнаружить взаимосвязь фонического уровня с творческим (креативным) компонентом музыкальной одарённости композитора. Формирование на основе микрохроматики особого звукового континуума свидетельствует о творческом характере его микроинтервальной концепции музыки, создававшейся посредством постепенного усложнения и обогащения синестетических связей.

Второй уровень музыкального текста – *композиционный* – обнаруживает иную межчувственную специфику и взаимосвязь с интеллектуальным компонентом музыкальной одарённости. Приоритетным для музыкального мышления композитора стало представление картины мира с нелинейностью, многомерностью, разомкнутостью восприятия, в котором пересекаются и сосуществуют космическое пространство и время, мгновение и вечность, отражённое в математической символике композиционного построения произведений.

Символически-числовая направленность творчества композитора отражается в его замыслах. Так, Вышнеградский представляет в своих произведениях фигуры-символы: круг, спираль, крест, квадрат. Геометрическая форма квадрата была очень близка композитору. Четырёхугольные символы воплощаются в его творчестве как с помощью приёмов нотации, так и с помощью музыкально-образных приёмов. Вышнеградский отождествляет четыре стихии – Воду, Воздух, Огонь и Землю – с четырьмя углами квадрата, связывая каждую из них с определённым цвето-звуком, или даже цвето-тональностью. Так, интервальное размежевание воды, огня, воздуха и земли

как музыкальных символов композитор исчисляет по кварто-квинтовым соотношениям. Любопытен в данном аспекте его цикл «Четыре фрагмента для фортепиано», в самом названии которого присутствует символическое числовое обозначение – четыре. Таким образом, на композиционном уровне синестетичность числовой символики служит способом выражения интеллектуально-логического компонента музыкальной одарённости композитора.

Наконец, роль синестетичности значима в осмыслении третьего *интонационного уровня* музыкальных текстов И. Вышнеградского. Для синестетической интерпретации музыкальных текстов важно то, что выявление в интонационном процессе отражения глубинных закономерностей мышления взаимосвязано с феноменологической направленностью на внутренние духовные слои глубинного плана музыкального текста. Микротоновая система, сформированная композитором, давала межчувственное определение любой интервалики, а также параметров консонантности и диссонантности. Установленная композитором пансонорность повлияла на создание музыкальных образов-интонаций, в которых воплощена не конкретная программность, а их «общий эмоциональный знак» (термин Л. Выготского).

С целью раскрытия в творчестве Вышнеградского межчувственных связей на интонационном уровне в диссертации устанавливаются синестетические координаты пансонорной интонации на примере цикла «Четыре фрагмента» – произведения знакового в обретении пансонорности как новой творческой идеи, как уникального явления русского музыкального авангарда начала XX века. Четвертитоны в цикле проходят стадию наращивания музыкальной ткани: от Первого к Четвертому фрагменту по мере усложнения музыкального языка. Интонационный процесс в цикле разделён кварто-квинтовыми «перегородками», глубинными интервалами, получившимися за счёт расходящихся и сходящихся гамм и аккордов. В диссертации эти направления глубинной интонации отражаются с помощью цветовых характеристик (холодного серо-голубого оттенка – звучания пустоты, глубины, горизонтального парения квинт) и более насыщенного тёплого тона квартового варианта. Тон «до», вокруг которого разворачиваются музыкальные события первой пьесы – «солнечно-белый» (термин Вышнеградского) символ воздуха для композитора, символ небесной Божественности. Настолько же символично чистое и белое движение звуков вверх в противовес их бемольно-затемнённому спуску.

Таким образом, визуально-цветовая синестезия способствует выявлению в интонационном процессе межчувственных слоёв, в которых формируется не связанный с внешней предметностью глубинный пансонорный символический план музыкального текста. В этом случае происходит взаимопроникновение интонационного уровня и таких структурных компонентов музыкальной одарённости, как музыкальность и духовность.

Из выявленных особенностей модели сознания Вышнеградского делается вывод о тесной взаимосвязи всех составляющих её компонентов. Основную сторону творческого вдохновения И. Вышнеградского, определяющую глубинное свойство его духовного опыта, составило «распыление» звуковой

материи с помощью микрохроматики и создание всеобщего «звукового континуума». В осмыслении нового звукового континуума И. Вышнеградского показательным стало рассмотрение интеграции трёх уровней музыкального текста и таких компонентов музыкальной одарённости, как креативность, интеллект, музыкальность и духовность. Стержень же музыкальной одарённости композитора, как показано в диссертации, образовала возникшая в процессе создания микрохроматики стимулирующая роль синестетичности и её роль в расширении смыслового диапазона музыкальных образов в системе сформированного композитором звукового континуума.

В параграфе 3.5 «Синестетичность музыкального творчества А. И. Теплякова» как показательный пример рассматривается творчество иркутского композитора Анатолия Иннокентьевича Теплякова. В исследовании творчества А. Теплякова на основе биографических данных композитора и продуктов его творчества отмечается, что его задатки стали основой синестетической одарённости как синестезии естественного развития.

Основное направление творчества композитора – музыкальная архаика и авангард. Среди сочинений автора – музыка симфоническая: «Автопортрет» (кинофантазия в семи частях для камерного оркестра, ударных и духовых); вокально-хоровая (3 хоровых кантаты для смешанного и женского хоров; вокальный цикл на стихи А. Ахматовой и др.); камерная (струнный квартет, пьесы для струнных, фортепианная музыка); произведения для оркестра русских народных инструментов; музыка к спектаклям «Антигона», «Пигмалион», «Старший сын», «Белая скрипка», «Морозко»; мелодекламация «Пьяный корабль» на стихи Артюра Рембо, киномузыка («Сын вождя», «Тайный советник») ¹⁶.

С целью выявления особенностей музыкальной одарённости А. Теплякова в диссертации осуществлён анализ исследований в области тифлопсихологии ¹⁷. Отмечается, что особые свойства синестезия обнаруживает в случаях нарушения привычной координации отдельных ощущений в сенсорной системе человека. В этом смысле представляет актуальность феномен актуализации слуховой модальности в результате потери музыкантом чувства зрения. Творчество А. Теплякова может служить показательным материалом для рассмотрения указанного феномена, поскольку его инструментальные и вокально-хоровые произведения вызывают отчётливые визуально-живописные и двигательно-пластические образы, обусловленное спецификой музыкальной одарённости композитора – его глубинным «видением» музыки. Феномен личности А. Теплякова проявляется при отсутствии зрения в невероятной памяти, удивительном музыкальном слухе, необыкновенном творческом воображении. Незрячий музыкант, как никто другой, остро воспринимает явление межчувственных связей – «соощущений», а с ними – мир ассоциативных представлений.

¹⁶ В 2004 году композитор сам стал киногероем: режиссёр Андрей Каминский (авторская студия «КА-film») снял фильм о Теплякове «Путешествие музыканта».

¹⁷ Тифлопсихология – раздел специальной психологии, который изучает психическое развитие слепых и слабовидящих людей.

Для выявления особенностей структуры музыкальной одарённости А. Теплякова в диссертации вновь применяется синестетическая проективная модель музыкально-художественного сознания.

Уровень *мышления*, подразумевающий, по В. Налимову, «редукцию спонтанно-чувственного», соответствует интеллектуальному компоненту музыкальной одарённости композитора. В диссертации отмечается, что утрата функции зрения ведёт к снижению полноты, точности и дифференцированности чувственного отражения внешнего мира. Однако отсутствие зрительных впечатлений компенсируется таким фундаментальным свойством мышления, как опосредствованность. У незрячего композитора восприятие становится гораздо более абстрактным и развивается способность к интеллектуальному постижению мира. Вербально-логическому уровню мышления композитора отвечают такие приёмы, как роль полифонической техники в его творчестве, детальное описание музыкально-выразительных средств в композиторских ремарках к произведениям.

Но интеллектуальный компонент музыкальной одарённости композитора как «редукция чувственного» не становится главным проводником создания смыслов в его произведениях. Эту функцию выполняет синестезия как первичная форма категоризации эмоциональных и мыслительных процессов. В инструментальных произведениях А. Теплякова при создании музыкальных образов особенно отчётливо проявляется *компенсаторная функция* синестезии. Композитор достраивает недостающие визуальные образы на основе звуковых (фактурных, регистровых, метро-ритмических) элементов, содержащих кинестетические и гравитационные координаты и создаёт настолько осязаемый эффект полимодального воздействия, что у воспринимающих музыку слушателей возникают визуальные (свето-цветовые и пространственные) ассоциации.

В частности, такой эффект описывается в диссертации на примере восприятия пьесы «Золотые рыбки» из фортепианного цикла «Заметки из “Сетевого дневника”». Программность как внемузыкальный компонент в названии пьесы создаёт редукцию чувственного, наделяя музыкальный образ не собственными ему значениями. Гравитационные же и кинестетические координаты расширяют глубинный интрамузыкальный спектр беспредметных музыкальных образов и формируют картину звукопространственного полотна с координатами вертикали/горизонтали и близостью/удалённостью звуковой плоскости.

Уровень предмышления как образный уровень, воплощающий человеческие свойства интуиции и творчества, связан с креативным компонентом музыкальной одарённости композитора. Музыка как разновидность художественного мышления формирует беспредметные, не выразимые с помощью вербального языка смыслы. Поэтому, используя «закон общего эмоционального знака» в описании уровня предмышления, отмечается, что эмоции и чувства стремятся воплотиться в определённый ряд образов, составляющих единство сенсорных качеств и структурных признаков мышления композитора. В творчестве А. Теплякова координаты общего эмоционального знака

«раскрытие, распахивание, расширение» содержат синестетическую направленность (осветление, потепление, заполнение окружающего пространства и др.), передавая эмоциональное состояние персонажа (песня «Дни разлуки»). Они объединяют образы по закону связи разных модальностей (визуальных – светлоты интонаций радости, любви, удивления и темноты интонаций печали, ненависти, усталости; кинестетических – лёгкость и невесомость тембра лирического сопрано, мягкость интонаций вдоха).

Архетипический уровень активизируется у Теплякова ретроспективным характером мышления. На этом уровне формируются, зарождаются и созревают все основные элементы творчества Теплякова, будь то архитектурные зарисовки любимого города Иркутска, поэтические образы, картины природы или крик чаек на Байкале. Он связан с глубинными личными переживаниями, архетипами личного бессознательного композитора. Поэтический образ родного края оказал сильнейшее, определяющее впечатление, стал своеобразным импринтингом для композитора – ранним бессознательным впечатлением, векторизующим дальнейший процесс его творческого становления.

Способствует продуктивности создания композитором музыкальных образов и такое присущее ему свойство, как *эмпатия* – умение находиться одновременно в разных мирах: в реальном и в условном, объективном и субъективном, внешнем и внутреннем, то есть способность к двойственному восприятию мира. В отсутствии чувственно-зримого контакта с окружающим миром у А. Теплякова музыкальные образы его творений требуют полного погружения в их развёртывание. Энергетика звука творит свой, особый, обладающий собственным бытием, мир, и эмпатия, осуществляемая с помощью музыкальных образов, создаёт целостность восприятия.

Как пример синестетической эмпатии в творчестве А. Теплякова представлена пьеса «Дворец» (проделки Емели) из фортепианного цикла «Заметки из “Сетевого дневника”», определённая межчувственным алгоритмом. Зафиксированный в названии образный мир пьесы (наличие архетипического мотива сказочного образа) отсылает к глубинным слоям *коллективного бессознательного*. Композиционная модель открытой формы пьесы создаёт двойственный план восприятия: на внешнем уровне оно регулируется программностью (проделки сказочного персонажа Емели и воображаемый дворец), глубинный же план музыкального смысла формируется беспредметными музыкальными формами. Открытый характер композиционных этапов пьесы позволяет интерпретировать в них синестетические нюансы: длящееся, непрерывное мифологическое время, в котором возникают визуальные кадры, повествующие о сказочном персонаже. Вглядывание в эти кадры, эмпатийное вхождение во внутренний мир архаических образов создаёт резонансное воздействие на воспринимающего. Способность же композитора к синестетической эмпатии становится средством компенсации отсутствующего зрительного канала и восстановления целостности восприятия.

Особую роль в перспективной синестетической модели сознания А. Теплякова играет *телесно-перцептивный* уровень, включающий в себя бессознательный телесно-чувственный опыт и, в частности, опыт синестезии.

Важность телесно-перцептивного уровня в общей карте сознания Теплякова объясняется синестетичностью мышления композитора. Отсутствующее у композитора визуальное восприятие художественных элементов действительности компенсируется активным действием аудиальной сенсорной системы. Увлечённость любимой работой и эмоционально-волевая сфера композитора оказали влияние на повышение чувствительности тех анализаторных систем, которые были включены в трудовой процесс. В свою очередь относительное преобладание музыкального слуха или осязания над зрением доминировало и привело к перестройке и к образованию нового ядра сенсорной организации.

Возникновение синестезии, связанное с механизмами интегративной деятельности психики и бессознательным телесно-чувственным опытом, описывает сам Тепляков: «После психического воздействия на сознание композитора литературного сюжета, человеческого образа, образов природы возникает слышание соответствующих этим сюжетам интонаций, которые вначале могут стать протоинтонациями, довольно бесформенными музыкальными образами. В дальнейшем же они обретают более конкретные интонационные формы»¹⁸. Уровень телесности определяет общесоматическое состояние человека и имеет отношение к такому компоненту структуры музыкальной одарённости, как музыкальность в структуре музыкальной одарённости.

Наконец, в синестетической проективной модели А. Теплякова особое значение имеют высшие уровни сознания, взаимосвязанные с духовностью в структуре музыкальной одарённости. *Коллективное бессознательное* присутствует в архетипах, заключённых в образах природы («Зелёный луч», «Багульник», «Облака» и др.). Высший *метауровень* как отражение космического сознания или метафизических образов представлен в творчестве А. Теплякова православной верой в Бога, в высшие духовные силы («Земля иркутская», «Песня о России» и др.).

Таким образом, обобщая вышесказанное, можно отметить, что четыре компонента структуры музыкальной одарённости имеют точки соприкосновения с уровнями рассмотренной модели музыкально-художественного сознания, а синестетичность как универсальное свойство создаёт интеграцию уровней проективной модели и структурных компонентов музыкальной одарённости А. Теплякова.

В параграфе 3.6 «Проявления синестетичности музыкальной одарённости в творчестве А. И. Теплякова» рассматриваются особенности музыкальной одарённости А. Теплякова на основе интеграции посредством синестетичности компонентов музыкальной одарённости и уровней музыкального текста.

Фонический уровень, взаимосвязанный с креативным компонентом структуры музыкальной одарённости, в силу чувственной природы музыкального звучания даёт больше оснований для возникновения синестетиче-

¹⁸ Из интервью с А. И. Тепляковым.

ских ассоциаций. Синестезия в композиторском стиле Теплякова характеризуется целостностью и подробно описывается с помощью сложных звуко-цветовых ассоциаций в интервью, которые давал композитор журналистам В. Максимова и И. Алексеевой¹⁹. В них он часто упоминает о совершенно конкретных и устойчивых звуко-цветовых ассоциациях, возникающих в его сознании, что характеризует его синестетическое восприятие как проявление межчувственных координат в его музыкальном сознании и играет исключительную роль в проявлении музыкальной одарённости композитора.

Интерпретация музыкального смысла на фоническом уровне связана в диссертации с визуальными координатами *целостного гештальта*, создающего образ-представление музыкального звучания. Создание мысленного визуального гештальта представлено в диссертации на основе синестетического восприятия «Триптиха для органа» А. Теплякова. Загадочное виртуальное звучание, стремительное движение с неожиданными паузами, узорчатая фактура звукового поля, абстрактная созерцательность извилистой линии мелодии находят отражение в красочно-графическом ракурсе гештальта. Использование характерного тембра органа в звукоподражании морскому шквалу, применение необычной звучности, вызывающей ощущение поликомпонентной палитры цветов, говорит о стремлении к тембральной красочности музыкальной фактуры. Музыкальная ткань синестетически формирует образ единого визуального полотна, содержащего многообразие внутренних связей межчувственных элементов.

Темброколористическую палитру в фортепианных произведениях А. Теплякова выделяют параметры, влияющие на синестетическую окрашенность звучания. Подробная артикуляция, с её колкими акцентами хорошо отражает образную сферу синестетичности, где требуется графика и определённая жёсткость. Палитре присуще полнозвучие и блеск, часто ударность звука, всегда очень точного, сфокусированного. Педализация направлена на раскрытие резонансных свойств звука, это всегда очень звонкий, богатый обертонами звук. Характерно, что в звуко-цветовом восприятии произведений Теплякова цветом обладают в первую очередь звуковые комплексы, которые, при звучании в высоком регистре становятся прозрачнее, («осветляются белым»), а при звучании в нижнем регистре – мрачнеют («заглушаются черным»), что соответствует общезначимым ассоциациям по смежности.

Показательным примером пересечения в творчестве Теплякова аудиальных, визуальных и кинестетических перцептивных признаков является кинофантазия «Автопортрет» (в семи частях для камерного оркестра, ударных и духовых) и детский сборник песен для детей «Одуванчик» (10 песен для детей).

В ряд к вышеперечисленным ассоциациям можно добавить координаты *звукопространственной среды*, синестетический анализ которой осуществлён на примере маленькой сюиты для фортепиано в четыре руки «Во-

¹⁹ Сквозь магический кристалл / Сборник статей о творчестве композиторов Приангарья. Составитель Л. В. Янковская. Иркутск, 2007. 82 с.

круг Фа» (в трёх частях). Для сюиты характерна насыщенность музыкальных интонаций целым комплексом моторных, пространственных, зрительных и иных ассоциаций. Например, характер мелодического рисунка в Вальсе из сюиты воссоздаёт виды траектории и типы движений, фактурно-регистровый срез звукового образа невольно воспроизводит степень плотности или разряжённости пространства с многократно повторяющимся тематизмом, тембральной и регистровой окрашенностью (в сфере визуальных цветовых ассоциаций – прозрачность и светлота интонаций, объёмность фактурного материала, плотность и густота кульминационного развития *tutti*, разряжённость и пустота контрастного тематизма *solo*), в пространственно-стереофонической сфере – гравитационно-кинестетические координаты массивности и тяжести аккомпанемента, лёгкости и невесомости тематического материала.

Второй *композиционный* уровень взаимосвязан с интеллектуальным структурным компонентом музыкальной одарённости. В композиции произведений А. Теплякова, как представителя современного авангарда, проявляется нелинейность, неоднонаправленность, многомерность. Так, определённые фрагменты произведений А. Теплякова, музыкальные блоки со строго выверенными элементами складываются в необычные структуры, имеющие сквозное строение, обозначаемые как «открытые», «свободные» формы, и служат прообразом открытости и бесконечности пространства. Данное направление композиционного мышления прослеживается на основе вокально-хорового творчества композитора. В диссертации проиллюстрированы определения глубинного музыкального смысла в композиторских ремарках, регулирующих межчувственные связи в композиции вокально-хоровых произведений А. Теплякова.

Особая сфера синестетичности представлена произведениями А. Теплякова, предполагающими аудиовизуальное исполнение, т.е. соединение звучания музыкального произведения и визуального ряда, развёртывающегося параллельно в музыкальной композиции. Воплощение «аудиовизуального синтеза» представлено в киномузыке А. Теплякова, в частности, – в музыкальном оформлении документального фильма «Тайный советник» (Иркутск, 2017)²⁰. Фильм является политекстом, который создаёт «плетение» разных рядов – вербального, созданного на основе текста диктора; визуально-сценического, включающего свето-цветовое оформление декораций, и аудиального музыкального сопровождения.

Синхронизацию вербального и визуального текстов создаёт музыкальный ряд, основным тематическим материалом которого, пронизывающим содержательное воплощение образа, является тема-рефрен «Вальс для Марички», связанный со светлыми воспоминаниями героя фильма. Тема «рока», с её зловещей, резкой, острой кинестетической прохладностью, пересекается с текстом рассказа о богатствах И. Хаминова и о разорении его конкурентов. Тема «музыкальной шкатулки» проходит ненавязчивым фоном на «заднем

²⁰ Премьера документального фильма «Тайный советник» о градоначальнике Иркутска Иване Хаминове состоялась 16 сентября 2017 года на канале «Россия 1».

плане» и создаёт ощущение светлого тона для восприятия голоса диктора. Тема менюэта сопровождает рассказ о хаминовской гимназии и указе императрицы. Массивная, объёмная «патриотическая» тема, с тремолирующими юбилеями, написанная в духе императорского марша, сопровождает повествование о наградах И. Хаминова.

Третий *интонационный* уровень музыкальных текстов композитора связан с такими компонентами музыкальной одарённости, как музыкальность и духовность. На основе *архетипического* способа восприятия в произведениях А. Теплякова устанавливаются повелительные, вопросительные, игровые и медитативные типы коммуникативных архетипов. Они отражены в работе Д. К. Кирнарской, исследующей аналитический и интонационный слух как компоненты, связывающие «музыку с огромным миром жизни и культуры».

Данный подход взаимосвязан в диссертации с синестетической интерпретацией музыкального текста. Так, например, вышеперечисленные архетипы проявляются в Вальсе Теплякова для симфонического оркестра. Интонационное развитие в музыкальной форме вальса осуществляется в виде мотивно-интонационных преобразований. В создании контрастных образов вальса участвует ряд архетипов, которые, поочерёдно сменяя друг друга, определяют единую линию сквозного интонационного развития.

Примером установления образного смысла произведения средствами архетипического восприятия служит песня «Зелёный луч» А. Теплякова, написанная на стихи Н. Заболоцкого. Типы коммуникативных архетипов связаны в ней с синестетическим восприятием, которое в данном произведении осуществляется на основе семантики цвета в поэтических словосочетаниях и цвето-слуховых характеристик музыкальных интонаций.

Воздействие синестезии на неосознаваемую часть психики, невербальную и эмоционально-образную сферу прослеживается в работе в опоре на логику интонационного развития в инструментальных произведениях А. Теплякова. Примером служит композиционный приём, применённый в «Автопортрете». Он заключается в применении постепенного изменения звуковысотных параметров тематизма: вступительное унисонное неопределённое звучание нисходящего движения б.7 и восходящих терцовых построений с секундовыми заполнениями вызывает ощущение пустоты и расплывчатости, определяемых у слушателя визуальными признаками; в процессе развития лёгкие блики верхнего регистра дополняются невесомостью кинестетических признаков; постепенное увеличение или уменьшение объёма звукового диапазона – «расширение» или, наоборот, «сужение» во «внешнем» пространстве передают координаты звукопространственной среды; в направленной трансформации внутреннего интервального состава – «сгущении» или «разряжении» его внутренней плотности представлены визуальные признаки. В опоре на создание архетипических образов и синестетичность осуществляется связь интонационного уровня с компонентами музыкальной одарённости музыкальностью и духовностью.

Таким образом, синестетичность в структуре музыкальной одарённости А. Теплякова проявляется в его творчестве, как и в творчестве других композиторов, на основе взаимосвязи трёх уровней музыкального текста. Наиболее ощутимо присутствуя на фоническом уровне, она, являясь интегрирующим фактором, проникает на другие уровни текста и во все компоненты музыкальной одарённости (креативность, музыкальность, духовность, интеллект).

Синестетический подход в исследовании творчества А. Теплякова способствовал замене чуждой музыкальному смыслу экстрамузыкальной семантики межчувственными связями анализируемого музыкального текста. Он позволил охватить в творчестве композитора широкий спектр произведений, в которых активизированы фактурные приёмы, ладовые и гармонические обороты, особенности развития мелодических линий, создающие визуально-живописные, гравитационные и кинестетические координаты восприятия инструментальной, вокально-хоровой музыки и киномузыки.

Определяя же особенности творческой личности А. Теплякова, необходимо отметить, что в процессе его композиторской деятельности значимое место принадлежит сформированным в процессе интенсивной деятельности *компенсаторным* синестезиям ассоциативного происхождения и синестетической *эмпатии*, восполняющим отсутствие у композитора зрения. Синестетичность стала неотъемлемым свойством, присущим музыкальной одарённости композитора и восполняющим недостающую целостность и полноту созданных им музыкальных образов.

В заключении подводятся итоги и намечаются перспективы исследования проблемы. Отмечается, что в рассмотрении синестетичности как психологического качества в структуре музыкальной одарённости особенно значимым конечным продуктом творения композиторов является музыкальный текст, представленный в трёх масштабных-временных уровнях: фоническом, композиционном, интонационном.

Акцентируется внимание на том, что участие синестетичности в интеграции компонентов структуры музыкальной одарённости взаимосвязана с уровнями проективной модели музыкально-художественного сознания и тремя уровнями текста. В диссертации разработан и реализован подход к исследованию соотношения уровней музыкального текста и структурных компонентов музыкальной одарённости. На его основе констатируются следующие показатели: интеллектуальный компонент музыкальной одарённости преимущественно реализуется на композиционном уровне текста; креативный компонент пронизывает собой все уровни текста, наиболее непосредственно обнаруживаясь на фоническом уровне; музыкальный компонент как глубинное свойство музыкального мышления также реализуется на фоническом уровне, но имеет большое значение и для интонационного процесса; духовный компонент участвует в формировании образов на интонационном уровне. При этом синестетичность, которая наиболее ощутимо проявляется на фоническом уровне текста, вместе с тем, являясь интегрирующим фактором, проникает на другие уровни текста и во все компоненты музыкальной одарённости.

Основное направление в диссертации связано с установлением синестетичности в структуре музыкальной одарённости М. Чюрлёниса, И. Вышнеградского и А. Теплякова и выявлением аналогий между уровнями проективной модели, компонентами структуры музыкальной одарённости и тремя уровнями текстов их произведений. Указывается, что синестетические модели интеграции психических процессов в творческих концепциях композиторов отражают специфику их индивидуальных стилей («звучание картины» у М. Чюрлёниса, «распыление звуковой материи» как создание нового звукового континуума у И. Вышнеградского, эмпатия как синестетический компенсаторный механизм у А. Теплякова).

Отмечая прогностический потенциал синестетического подхода к исследованию музыкальной одарённости композиторов, автор диссертации намечает его перспективы в анализе обширного спектра стилевых явлений в музыке и смежных искусствах.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации

1. Лосева С. Н. Выявление и развитие музыкальной одарённости в хоровой деятельности / С. Н. Лосева // Вестник Иркутского государственного технического университета. – Иркутск, 2007. – № 1 – 2 (29). – С. 195–198. (0,5 п. л.)
2. Лосева С. Н. Музыкальная одарённость и её развитие в процессе вокально-хоровой деятельности / С. Н. Лосева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена: Аспирантские тетради. – СПб., 2008. – № 26 (60). – С. 420–424. (0,6 п. л.)
3. Лосева С. Н. Музыкальная одарённость школьников / С. Н. Лосева // Сибирский педагогический журнал. – Новосибирск, 2009. – № 8. – С. 180–186. (0,9 п. л.)
4. Лосева С. Н. Структура музыкальной одарённости / С. Н. Лосева // Наука и Школа. – М., 2010. – № 5. – С. 139–140. (0,25 п. л.)
5. Лосева С. Н. Развитие музыкальной одарённости / С. Н. Лосева // Акмеология. – М., 2015. – № 3 (55). – С. 107–108. (0,2 п. л.)
6. Бекарев Д. А., Лосева С. Н. Музыкальность как компонент музыкальной одарённости / Д. А. Бекарев, С. Н. Лосева // Акмеология. – М., 2015. – № 3 (55). – С. 41. (0,2 / 0,19 п. л.)
7. Лосева С. Н., Лосева В. И. Духовность как составляющая музыкальной одарённости в психологии / С. Н. Лосева, В. И. Лосева // Акмеология. – М., 2015. – № 3 (55). – С. 208. (0,1 / 0,09 п. л.)
8. Позднякова Т. И., Лосева С. Н., Седлецкая Л. Г. Развитие вокально-хоровых навыков музыкально одарённых школьников / Т. И. Позднякова, С. Н. Лосева, Л. Г. Седлецкая // Казанская наука. – Казань, 2015. – № 6. – С. 273–275. (0,38 / 0,33 п. л.)
9. Лосева С. Н. Лонгитюдное исследование музыкальной одарённости школьниц / С. Н. Лосева // Образование и наука. – № 2 (131). – Екатеринбург, 2016. – С. 80–93. (0,94 п. л.)
10. Позднякова Т. И., Лосева С. Н. Музыкальный слух как компонент музыкальной одарённости в вокально-хоровой деятельности / Т. И. Позднякова, С. Н. Лосева // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2017. – № 2 (40). – С. 165–169. (0,6 / 0,55 п. л.)

11. Лосева С. Н. Взаимосвязь структуры музыкальной одарённости и синестезии / С. Н. Лосева // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2018. – №2 (20). – С. 20 – 25. (0,62 п. л.)
12. Лосева С. Н. Синестезия как междисциплинарный феномен / С. Н. Лосева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2018. – № 44. – С.91 – 94. (0,6 п. л.)
13. Лосева С. Н. Синестетичность музыкальной живописи М. Чюрлёниса / С. Н. Лосева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2018. – № 44. – С. 94 – 98. (0,6 п. л.)
14. Лосева С. Н. Синестетичность в творчестве иркутского композитора А. Теплякова / С. Н. Лосева // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2018. – №3 (21). – С. 146–151. (0,6 п. л.)
15. Позднякова Т. И., Лосева С. Н. Роль духовности в вокально-хоровой деятельности / Т. И. Позднякова, С. Н. Лосева // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2018. – № 3 (70). – С. 67 – 69. (0,4 / 0,35 п. л.)
16. Лосева С. Н. Синестетичность в творчестве И. Вышнеградского / С. Н. Лосева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2018. – № 45. – Часть I. – С. 101 – 105. (0,6 п. л.)
17. Лосева С. Н. Музыкальность в структуре музыкальной одарённости: синестетический аспект / С. Н. Лосева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2018. – № 45. – Часть I. – С. 105 –109. (0,6 п. л.)
18. Лосева С. Н. Инструментальное творчество иркутского композитора А. Теплякова: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева // Манускрипт. – Тамбов: Грамота, 2018. – № 8 (94). – С. 130 – 133. (0,5 п. л.)
19. Лосева С. Н. Творческое наследие М. Чюрлёниса: синестетический аспект исследования модели музыкальной одарённости [Электронный ресурс] / С. Н. Лосева // Педагогика искусства: сетевой электрон. науч. журн. – М., 2019. – № 1. – С. 127–132. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/tvorcheskoe-nasledie-m-chyurlyonisa-sinesteticheskiy-aspekt-issledovaniya-modeli>. (0,42 п. л.)
20. Лосева С. Н., Иванова Л. Ю. Модель синестетичности в структуре музыкальной одарённости М. Чюрлёниса / С. Н. Лосева, Л. Ю. Иванова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 46. – С. 55 – 60. (0,6 / 0,55 п. л.)
21. Позднякова Т. И., Лосева С. Н. Хоровое творчество иркутского композитора А. Теплякова: синестетический аспект исследования / Т. И. Позднякова, С. Н. Лосева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 46. – С. 60 – 64. (0,6 / 0,55 п. л.)

22. Лосева С. Н. Творчество композиторов: синестетическая проблема исследования / С. Н. Лосева. – Искусство и образование. – М., 2019. – № 2 (118) 19. – С. 9 – 15. (0,5 п. л.)

23. Лосева С. Н. Микрохроматика в творчестве И. Вышнеградского: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева. – Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – Спб., 2019. – № 44. – С. 76 – 79. (0,27 п. л.)

24. Лосева С. Н. Синестетичность микрохроматики в творчестве И. Вышнеградского / С. Н. Лосева. – Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2019. – № 2 (24). – С. 71 – 76. (0,57 п. л.)

25. Лосева С. Н. Творчество иркутского композитора А. Теплякова и синестетичность его исследования / С. Н. Лосева. – Университетский научный журнал. Серия «Филологические и исторические науки, искусствоведение». – Спб., 2019. – № 46. – С. 169 – 172. (0,3 п. л.)

26. Лосева С. Н. Творческий компонент музыкальной одарённости: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева. – Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 47. – С. 126 – 129. (0,5 п. л.)

27. Лосева С. Н. Духовность как компонент музыкальной одарённости: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева. – Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – Кемерово, 2019. – № 47. – С. 129 – 132. (0,5 п. л.)

28. Лосева С. Н. Синестетичность в структуре музыкальной одарённости и её связь с музыкальным текстом / С. Н. Лосева. – Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2019. – № 3 (25). – С. 85 – 91. (0,6 п. л.)

29. Лосева С. Н. Синестетический аспект исследования хорового творчества иркутского композитора А. Теплякова / С. Н. Лосева. – Искусство и образование. – М., 2019. – № 3 (119) 19. – С. 33 – 41. (0,6 п. л.)

30. Лосева С. Н., Моница Л. А. Вокальное творчество А. Теплякова: синестетический аспект исследования / С. Н. Лосева, Л.А. Моница // Южно-Российский музыкальный альманах. – № 2 (35). – Ростов н/Д, 2019. – С. 74 – 78. (0,43 / 0,4 п. л.)

31. Коляденко Н. П., Лосева С. Н. Синестетичность в структуре музыкальной одарённости И. Вышнеградского / Н. П. Коляденко, С. Н. Лосева // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – № 36. – Томск, 2019. – С. 174 – 188. (1 / 0,5 п. л.)

Другие публикации по теме исследования

32. Лосева С. Н. Духовность как компонент музыкальной одарённости / Е. В. Бакеева, А. В. Горюнов, Д. Н. Иллензеер, Ю. В. Кайзер, О. А. Копцова и др. // Гуманитарные проблемы современности: человек и общество. – Новосибирск, 2008. – Книга 4. – С. 105 – 120. (28,95 / 1,52 п. л.)

33. Лосева С. Н. Особенности музыкальной одарённости учащихся в условиях вокально-хоровой деятельности / Л. И. Ларионова, И. А. Дубынин, С. Н. Лосева, Е. В. Емельянова, Т. А. Климонтова и др. // Психология детской одарённости и творческих способностей. – Иркутск: ГОУ ВПО «ИГПУ», 2008. – С. 140 – 178. (38,33 / 1,83 п. л.)

34. Лосева С. Н. Программа развития музыкальной одарённости / Л. И. Ларионова, Е. В. Емельянова, Т. А. Климонтова, Е. В. Лола, А. Г. Шишева и др. // Психология детской одарённости и творческих способностей. – Иркутск: ГОУ ВПО «ВСГАО», 2009. – Часть II. – С. 265 – 295. (34,8 / 2,18 п. л.)

35. Лосева С. Н. Музыкальная одарённость в контексте психологических исследований / С. Н. Лосева // Сборник научных трудов. II Конгресс Российской общественной академии голоса. «Голос: междисциплинарные проблемы. Теория и практика». – М., 2009. – С. 196 – 206. (0,83 п. л.)

36. Лосева С. Н. Исследование музыкальной одарённости школьников / С. Н. Лосева // Сборник научных трудов. II Конгресс Российской общественной академии голоса. «Голос: междисциплинарные проблемы. Теория и практика». – М., 2009. – С. 207 – 217. (0,83 п. л.)

37. Лосева С. Н. Хоровое пение – основа духовно-нравственного воспитания личности / С. Н. Лосева // Актуальные проблемы духовно-нравственного возрождения России: Мат. Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Краснодар: Кирилло-Мефодиевский центр, 2009. – С. 73 – 77. (0,4 п. л.)

38. Лосева С. Н. Духовность и музыкальная одарённость / С. Н. Лосева // Евразийский союз учёных (ЕСУ): Ежемесячный научный журнал. – М., 2015. – № 4 (13). – Часть 12. – С. 31 – 34. (0,5 п. л.)

39. Лосева С. Н. Особенности исследования музыкальности музыкально одарённых учащихся / С. Н. Лосева // Гуманитарные основания социального прогресса: Россия и современность: Сборник статей Международной научно-практической конференции. – В 8 частях. – Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «МГУДТ», 2016. – С. 198 – 203. (0,45 п. л.)

40. Лосева С. Н. Сравнительный анализ развития креативности как компонента музыкальной одарённости в школьном возрасте / С. Н. Лосева // Гуманитарные основания социального прогресса: Россия и современность: Сборник статей Международной научно-практической конференции. – В 8 частях. – Часть 2. – М.: ФГБОУ ВО «МГУДТ», 2016. – С. 204 – 209. (0,45 п. л.)

41. Лосева С. Н. Психология музыкальной одарённости: учебно-методическое пособие / С. Н. Лосева. – М.: Университетская книга, 2017. – 88 с. (6,6 п. л.)
42. Лосева С. Н. Креативность музыкально-одарённых школьников / С. Н. Лосева // Современные методические направления в области музыкального образования. – Выпуск 2. – Иркутск, 2017. – С. 14 – 23. (0,75 п. л.)
43. Лосева С. Н. Вопросы исследования музыкального слуха в трудах зарубежных и отечественных учёных / С. Н. Лосева // Современные методические направления в области музыкального образования. – Выпуск 2. – Иркутск, 2017. – С. 88 – 97. (0,75 п. л.)
44. Лосева С. Н. Теоретические подходы в исследовании синестезии / С. Н. Лосева // Вопросы музыкальной синестетики. – Выпуск 2. – Новосибирск, 2018. – С. 51 – 59. (0,68 п. л.)
45. Лосева С. Н. Проблемы дефиниции синестезии в музыковедческой науке / С. Н. Лосева // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – № 1 (3). – Саратов, 2019. – С. 45 – 48. (0,5 п. л.)
46. Позднякова Т. И., Лосева С. Н. Синестетичность хорового творчества иркутского композитора А. Теплякова как средство обучения в системе современного дополнительного профессионального педагогического образования / Т. И. Позднякова, С. Н. Лосева // Повышение профессионального мастерства педагогических работников в России: вызовы времени, тенденции и перспективы развития: материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, посвящённой 110-летию Иркутского Педагогического института: Материалы Всероссийской с международным участием научно-практической конференции, посвящённой 110-летию Иркутского Педагогического института. – Часть 2. – Иркутск: Изд-во «Иркут», 2019. – С. 361–366. (0,45 / 0,3 п. л.)
47. Лосева С. Н. Синестетичность в структуре музыкальной одарённости и её проявление в композиторском творчестве: монография / С. Н. Лосева. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2020. – 245 с. (15 п. л.)
48. Лосева С. Н. Психолого-педагогическое развитие музыкальной одарённости: монография / С. Н. Лосева. – LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG, 2015. – 161 с. (12,1 п. л.)
49. Loseva S. N. Spirituality as of musical giftedness (Духовность как составляющая музыкальной одарённости) / S. N. Loseva // 3rd International Conference: Role of nonmaterial factors in ensuring the social and psychological condition of a society. – Scope Academic House, Sheffield, UK, 2015. – P. 83 – 85. (0,4 п. л.)
50. Loseva S. N. Innovative approach in development musical gifted (Инновационный подход в развитии музыкальной одарённости) / S. N. Loseva // Scientific enquiry in the contemporary world: theoretical basics and innovative Approach: Сборник международных статей, 5th edition. – Vol. 2. – B&M Publishing, San Francisco, California, 2015. – P. 77 – 79. (0,4 п. л.)