

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И. ВЫШНЕГРАДСКОГО: ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ



Микрохроматика – явление, весьма распространённое в музыкальном искусстве XX века. Многие композиторы современности использовали (и ныне используют) микрохроматическую интервалику, некоторые даже избрали данную систему в качестве своего художественного кредо. С каждым годом возрастает число музыковедческих исследований, посвящённых микрохроматике. Тем не менее, практически нерешённой в наши дни остаётся одна из важнейших проблем – речь идёт о специфике понимания этой музыки, коммуникации между автором и слушателем.

В силу сложившихся инерционных механизмов нашего сознания, специфический звуковой облик микрохроматической музыки представляется поначалу неправильным, «фальшивым». Для того, чтобы успешно преодолеть этот барьер и воспринять микрохроматическую музыкальную ткань во всех тонкостях её богатой звуковой палитры, необходимо сменить рецептивную стратегию, «переключившись» с привычного аналитического слушания на синтетическое. В данной статье рассматривается влияние синестетических представлений на индивидуальную концепцию творчества пионера микрохроматики, композитора Ивана Вышнеградского¹. Кроме того, будет охарактеризован перспективный способ практического освоения художественного наследия И. Вышнеградского с помощью синестетического практикума.

Как известно, И. Вышнеградский был не только композитором, но и теоретиком, философом музыки. В его многочисленных литературных сочинениях, теоретических трудах и дневниковых записях с достаточной полнотой отражены эстетические принципы, нашедшие воплощение в авторских концепциях музыкальных произведений.

Довольно рано испытал влияние «вселенских» идей А. Скрябина, И. Вышнеградский глубоко проникся идеей Сверхискусства. В дневниковых записях И. Вышнеградского из «Тетради моей жизни», пронизанной утопическими мыслями об универсальном художественном синтезе, акцентируется принципиальное отличие

последнего от простого соединения отдельных видов искусств: «...если глубже присмотреться к сверхискусству, мы увидим, что оно таит в себе более глубокий и широкий синтез, чем просто сочетание отдельных родов впечатлений в одно художественное целое. Сверхискусство есть философия <...>»² [3, с. 66].

И. Вышнеградского сближают с А. Скрябиным и целенаправленные искания в области звуко-цветовых соответствий. Разрабатывая проект трёхклавиатурного микрохроматического фортепиано (где средняя клавиатура была бы настроена на 1/3 тона, а верхняя – на 2/3 тона выше нижней), И. Вышнеградский предложил сконструировать его следующим образом: белые клавиши – полутоны, черные – микрохроматические. Чтобы исполнитель смог ориентироваться на клавиатуре (данный проект не предусматривал традиционной группировки черных клавиш), следовало окрасить клавиши в различные цвета: *до* – белый, *ми b* – красный, *фа #* – чёрный, *ля* – голубой. Для остальных «полутоновых» клавиш был выбран светло-серый цвет, для микрохроматических – тёмно-серый (чтобы отличать их от *фа #* чёрного цвета). Заметим, что аналогичная окраска звуков встречается позднее в описании завершающего аккорда из центрального сочинения Вышнеградского – «Дня Браммы» (в более поздних редакциях – «День Бытия»). Запись из дневника автора от 26 июля 1919 года гласит: «Он [аккорд. – Е. Л.] состоит из трёх частей: 1) нижняя: квинта *ми–си*; 2) верхняя: трезвучие *ля b* мажор; 3) средняя: уменьшённое трезвучие *ля, до, ми b*. Как видите, в этой центральной части недостаёт стихии земли *фа #*. <...> Верхняя часть синтетического аккорда из Дня Браммы называется мной небесной (Всё), нижняя – подземной (Ничто), средняя – стихийной. Восполнив в этом аккорде недостающую ему для того, чтобы поистине быть синтетическим, ноту *фа #*, мы можем констатировать следующее: поднимаясь из глубин ничто на поверхность, то есть от ноты *ми* мы через *си* по квинтовому кругу, попадаем в *фа #*, то есть прикасаемся к стихии земли. Этим мы вступаем в материальный мир и затем проходим его

сквозь него в направлении постепенного утончения, разрешения, дематериализации, потери веса» [3, с. 117]. В рисунке, сопровождающем данную запись, под каждым звуком, кроме стихии, указан цвет: *до* – воздух (солнечно-белый), *ми б* – огонь (огненно-красный), *ля* – вода (небесно-голубой), *фа #* – земля (угольно-чёрный). Таким образом, устойчивость звуко-цветовых соответствий в различных замыслах композитора подтверждает существенную роль упомянутой концепции как минимум на протяжении определённого периода творчества И. Вышнеградского (Рисунок 1).

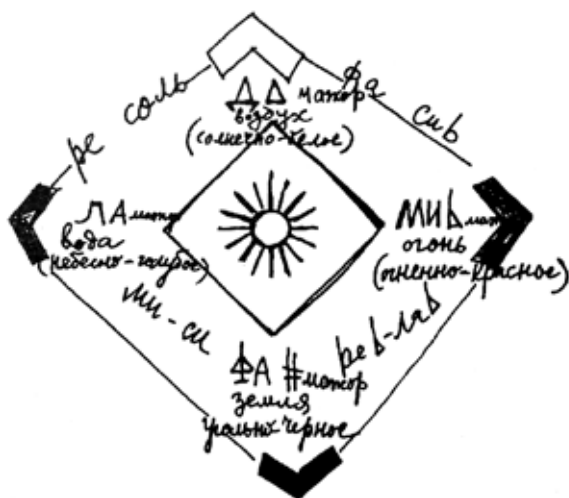


Рисунок 1. «Божественная четырёхугольность» – иллюстративный комментарий И. Вышнеградского к заключительному аккорду из «Дня Браммы» (с обозначением соответствующих звукам стихий и цветов)

Основополагающее понятие творческой концепции И. Вышнеградского – «звуковой континуум», или «всезвучие», – означало для него звуковую пра-материю. К понятию «континуума» композитор пришел через особое чувство мистического просветления, внутреннего слышания пространства между звуками (позднее – и звукового пространства в целом). Указанное слышание определило дальнейший творческий путь И. Вышнеградского, приведя его к четвертитоновой технике. Микрохроматика была для И. Вышнеградского средством достижения «всезвучия». Композитор писал об этом: «...всякая система музыкальных звуков, покрывающих музыкальное пространство, есть не что иное, как разреженный континуум»; способ приближения к «состоянию континуальности» – расположение звуков в системе «наиболее тесным образом» [1, с. 149]³.

«Континуум» для И. Вышнеградского является практически осязаемой величиной: «Это слышимое пространство, которому я дал имя

“всезвучия”... имеет одним измерением больше, чем звук (если звук – точка, всезвучие – линия, если звук – линия, всезвучие – плоскость и т. д.), и “первое” звука» [3, с. 155]. Или: «Чувство, что в музыкальном пространстве “всё жидко”» [3, с. 95]. Предложенные И. Вышнеградским «пространственные» категории (пускай и достаточно абстрактные) наглядно свидетельствуют о важности синестетических параллелей в мышлении композитора.

В статье Н. Гуренко, обратившейся к малоизвестным теоретическим работам И. Вышнеградского, находим показательный пример гравитационных синестетических ассоциаций: «Пользуясь терминами “весомое” и “невесомое” звучание, композитор рассматривает в качестве типов звуковысотной организации тональность, атональность и “континуум”. Отправной точкой его рассуждений является мысль о тяжести как о способности одного объекта, обладающего большей массой, притягивать другой. *Pesoniour sonore* (весомое звучание) выражается в иерархичной нерегулярной семиступенной шкале, или иначе, тональной системе. Атональность же представляет собой неиерархичную регулярную двенадцатиступенную хроматическую шкалу, *Imponderabilite sonore* (невесомое звучание). Равновесие звучания достигается в континууме, который может иметь полные и неполные формы, быть регулярным и нерегулярным. При этом Вышнеградский приводит шкалу “большого континуума” (“grand continuum”), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона» [2, с. 143–144].

В процессе изучения творческого наследия И. Вышнеградского нами была выдвинута гипотеза об эволюции его синестетического мышления. Прежде всего, ранние произведения И. Вышнеградского не тяготеют к программности с чертами синестезии («День бытия», «Красное Евангелие», «Так говорил Заратустра») или вообще не имеют программ (струнные квартеты, этюды, прелюдии и фуги, симфонические фрагменты и др.). На протяжении зрелого периода творчества (1953–1963 гг.) создаются композиции «Прозрачность–I» и «Прозрачность–II» (ор. 35 и 47), «Пространственная полифония» (ор. 39), «Этюд на плотность и объём» (ор. 39b), «Этюд на магический квадрат» (ор. 40), «Этюд на круговые движения» (ор. 45), «Хрупкость» (ор. 51 № 1), «Этюд на большие звуковые массы» (без опуса).

Ещё одним свидетельством в пользу эволюции синестетического мышления И. Вышнеградского является идея ультрахроматизма в цвете, которая возникла у композитора в 1943 году. Экспериментируя с цветом, И. Вышне-

градский разработал «цветовую шкалу» из шести основных тонов: 1/2 тона – красный, 1/12 – оранжевый, 1/6 – жёлтый, 1/4 – зелёный, 1/3 – синий, 5/12 – фиолетовый [2, с. 220]. Помимо этого, он создавал цветные мозаики, визуализируя написанные им ранее музыкальные произведения. Поражает тщательность, с которой Вышнеградский продумывал концепции своих синтетических произведения Нового Искусства – во время работы над цветовыми мозаиками композитор подготовил проект таблицы синтеза искусств, занимался сравнительным анализом шести систем цветовых последовательностей, составил три таблицы деления пространств⁴. По сути, цветные мозаики явились результатом математически выверенных сопряжений красок с индивидуальной сонорной системой Вышнеградского⁵.

Таким многогранным в используемых художественных средствах выразительности и, в то же время, единым в избранных эстетических установках предстаёт творчество первооткрывателя четвертитоновой музыки Ивана Вышнеградского. При этом новая звуковая реальность, в границах которой вся музыкальная ткань становится средством выражения философских взглядов, побуждает исследователей к углублённому осмыслению внемузыкальных ориентиров поиска. Вместе с тем, заслуживает более подробного рассмотрения обозначенная выше проблема слушательского восприятия микрохроматической музыки. В целях изучения данной проблемы нами был проведён синестетический практикум с участием неподготовленных слушателей – студентов вуза, у которых отсутствовало специальное музыкальное образование. «Неискушённая» аудитория представляла особый интерес прежде всего уровнем готовности к восприятию авангардной музыки, а также перспективами преодоления слушательской инерции в условиях однократного и не слишком продолжительного синестетического практикума⁶. Исследование проводилось на материале «Этюда на круговые движения» И. Вышнеградского с группой студентов факультета психологии Харьковского национального университета им. В. Каразина (15 человек).

Практикум состоял из нескольких этапов:

1. Анкетирование респондентов.
2. Первое прослушивание материала с привлечением метода свободных ассоциаций.
3. Описание концепции творчества И. Вышнеградского.
4. Синестетическая настройка и повторное прослушивание.
5. Контрольный опрос.

На первом этапе участникам практикума было предложено заполнить анкету с упоминанием вида искусства, которым занимался каждый из них. Поскольку учитывалось, что респонденты, обучавшиеся музыке длительное время, могут продемонстрировать лучшие результаты, в анкетах надлежало указать продолжительность занятий музыкой (1–3 года; 4–7; 8 и больше лет). Кроме того, данный этап включал в себя тест на определение ведущей репрезентативной системы.

Далее (второй этап) испытуемым было объявлено имя автора выбранного произведения, после чего предлагалось прослушать композицию, параллельно записывая всё, что привлекает внимание в процессе восприятия. Участникам предоставлялась возможность свободного, спонтанного самовыражения.

После краткого рассказа о композиторе, его эстетических установках (третий этап) были продемонстрированы несколько цветных мозаик И. Вышнеградского (четвёртый этап). С помощью сенсорной интеграции, возникающей благодаря использованию выразительных средств другого вида искусства, мы стремились настроить испытуемых на синестетическое восприятие красочной микрохроматической музыкальной ткани. Исходя из этого, на данном этапе предлагалось повторно прослушать пьесу и отметить качественные характеристики звучания в предложенных парах антонимов (светлый – тёмный, лёгкий – тяжёлый и т. д.).

На заключительном этапе следовало ответить на вопрос: изменилось ли восприятие музыки при повторном прослушивании в конце практикума, стала ли понятнее данная композиция, – или же отношение не изменилось и ничего нового услышать не удалось. Можно было привести иной вариант ответа, а также прокомментировать свои впечатления.

Отвечая на контрольный вопрос, 7 респондентов (из 15) указали, что к моменту завершения практикума их восприятие прослушиваемой музыки изменилось, 8 испытуемых отметили, что ничего нового услышать не удалось. При этом были выявлены некоторые интересные закономерности (таблица 1). Из 7 респондентов, отметивших положительный результат практикума, у 4 ведущей репрезентативной системой является аудиальная, 5 – занимались музыкой: 4 – продолжительное время (8 лет и более), 1 – непродолжительное (1–3 года). Таким образом, лишь один респондент (в приводимой таблице – под № 4) оказался вне общего контекста: тест на выявление ведущей репрезентативной системы позволил заключить, что испытуемый относится к «думающему, анализирующему типу», тогда

как его аудиальная система является слабо-выраженной; кроме того, респондент не занимался музыкой. Впрочем, комментарии к ответу на контрольный вопрос позволили несколько прояснить ситуацию. Если остальные респонденты из данной группы отметили изменение своего отношения к прослушанной музыке в положительную сторону (например: «Я перестала сосредотачиваться на “расстроенном фортепиано”, восприняв другие аспекты звучания»), то респондентом № 4 так были описаны собственные впечатления: «Музыка не понравилась, моё отношение к пьесе не изменилось, хотя услышанное взволновало больше, чем в первый раз, и воспринималось более напряжённо». Упомянутый нюанс (музыкальное произведение по-прежнему вызвало негативную реакцию), по нашему мнению, служит объяснением характеризующей ситуации. При этом наблюдаемая динамика восприятия (при втором прослушивании обнаружилась тенденция к более острому, эмоционально глубокому переживанию музыки) расценивается нами как положительный результат практикума (Таблица 1).

Во второй группе (8 респондентов, чьё отношение к прослушанной музыке не изменилось) были зафиксированы следующие результаты: у 6 испытуемых аудиальная система представлена как слабовыраженная, из них 4 человека занимались музыкой: 2 – на протяжении периода от 4 до 7 лет, столько же – более длительное время (таблица 2). Только у одного респондента (в таблице – под № 7) аудиальная система по результатам тестирования оказалась сильной, испытуемый в течение непродолжительного времени занимался музыкой (1–3 года). В данном случае также примечателен комментарий: «Эта музыка мне понравилась сразу, очень необычная. В ней есть что-то довольно страшное, но в то же время очень-очень интересное». Иными словами, отношение к прослушанному произведению не изменилось, поскольку музыка понравилась респонденту изначально (Таблица 2).

Исходя из вышесказанного, синестетический практикум может быть оценён положительно. Примерно половиной испытуемых (47%) отмечался позитивный итог – каждому из них удалось по-новому услышать непривычную для себя музыку. Важнейшим фактором, оказывающим влияние на достигнутый результат практикума, является аудиальная система конкретного респондента – ведущая либо слабовыраженная. Помимо этого, представляется весьма существенным наличие у испытуемых музыкального образования.

Гипотетически допустимо утверждать, что положительные результаты аналогичного практикума достигаются всеми респондентами, однако испытуемым со слабовыраженной аудиальной системой необходимо большее количество времени.

Итак, **концепция творчества Вышнеградского** мыслится нами как синестетическая в силу следующих факторов:

- стремления к Сверхискусству, основанного на глубоком синтезе различных искусств и проявившихся в основном в звуко-аналогиях;
- разработки индивидуальной системы соответствий «звук – цвет – стихия»;
- ощущения звукового континуума в соответствии с особым слышанием музыкального пространства, восприятием его качеств;
- живописного воплощения континуума – создания цветовой шкалы (микрочроматический интервал – цвет) и перевода собственных музыкальных произведений в цветные мозаики;
- синестетической программности, которая овещает межчувственные ассоциации, заложенные в музыкальном произведении, и, благодаря этому, способствует раскодированию его смысла.

Заметим, что слушательское восприятие микрочроматической музыки И. Вышнеградского сопряжено с известными трудностями (в том числе для подготовленной аудитории). В данной ситуации проводимый нами синестетический практикум:

- способствовал приобретению навыка активного слушания (последний ориентирует слушателя на восприятие качественных характеристик звучания, помогает преодолевать пассивность слуха);
- позволил реципиентам в короткий срок переосмыслить слушательские стереотипы, преодолеть инерцию музыкального сознания, стремясь достигнуть гибкого, креативного восприятия;
- выполнил эмпатийную функцию – создавая, с помощью синестетических ассоциаций, индивидуальную звуковую модель воспринимаемого произведения, реципиент «пропускает через себя» музыкальную ткань, постигая музыкальное произведение и становясь его соавтором.

Таким образом, синестетический практикум позволил слушателям, наряду с умозрительным осмыслением концепции творчества выдающегося художника, непосредственно ощутить особую завораживающую красоту Нового Искусства, приблизиться к постижению Вселенной Ивана Вышнеградского.

•—————► ПРИМЕЧАНИЯ ◀—————•

¹ Напомним, что в современной науке распространены два подхода к явлению синестезии. Согласно первому, синестезия есть психическая патология (под таким углом зрения данный феномен изучается медико-биологическими отраслями знания). Второй подход обуславливается характеристикой синестезии как полноценной составляющей творческого процесса (эстетика, искусствоведение). В соответствии с указанной точкой зрения, феномен синестезии – это творческий механизм межчувственных ассоциаций, который в той или иной мере присущ всем индивидам в сфере художественной деятельности.

² Упомянутые рассуждения позволяют нам обратиться к глубинным механизмам смыслопорождения в композиторском творчестве, обосновав тезис о синестетичности мышления И. Вышнеградского. Проблема осмысления синтетического художественного текста с позиций синестетического подхода разрабатывается в диссертации С. Лысенко (см.: [5]). Последняя, в свою очередь, опирается на фундаментальный труд Н. Коляденко, которая рассматривает проблему синестетичности музыкально-художественного сознания (см.: [4]).

³ Следует пояснить, что идеальное понятие всезвучия, предполагающее мельчайшее деление тона, на практике не может быть таковым, ибо должно оцениваться с учётом оппозиции «слышимое» – «неслышимое». Наиболее подходящим микрохроматическим интервалом оказывается четвертитон – с одной стороны, успешно «схватываемый» слухом, с другой стороны, смягчающий «прерывность» 12-тоновой темперации.

⁴ О своей работе над проектами таблиц синтеза искусств, деления пространства и сравнения последовательностей цветов композитор неоднократно упоминал в дневнике [3, с. 221, 223, 225].

⁵ Примечательно, что в 1958 году, редактируя «Этюд на плотность и объём» (ор. 39b), Вышнеградский работал над «шкалой плотностей» и установлением «последовательностей объёмов» [3, с. 280–281], что свидетельствует как о синестетичности его творческого метода, так и о системности мышления.

⁶ Нами был проведён ряд синестетических практикумов, условия которых (материал, время, аудитория, процедура) не были идентичными. Исходя из этого, в данной статье освещаются результаты лишь одного из них.

•—————► ЛИТЕРАТУРА ◀—————•

1. *Вышнеградский И.* «С той же верой в будущее...» (Из писем) / публ. и коммент. Е. Г. Польдяевой // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 142–150.
2. *Гуренко Н.* Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2009. № 1. С. 142–147.
3. *Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания* / сост. и ред. А. Л. Бретаницкая. М.: Композитор, 2001. 320 с.
4. *Коляденко Н.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): моногр. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2005. 392 с.
5. *Лысенко С.* Синтетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре: автореф. дис. ... д-ра иск. Новосибирск, 2014. 48 с.

•—————► REFERENCES ◀—————•

1. *Vyshnegradskiy I.* «S toy zhe veroy v budushee...» (Iz pisem) [«With the Same Belief in the Future...» (From the Letters)]. Publication and Commentary by E. Pol'dyaeva. Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 1992. No. 2. P. 142–150.
2. *Gurenko N.* Ivan Vyshnegradskiy: teoriya i praktika mikrokhromatiki [Ivan Wyschnegradsky: Theory and Practice of Microtonal Music]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2009. No. 1. P. 142–147.
3. *Ivan Vyshnegradskiy: piramida zhizni: Dnevnik, stat'i, pis'ma, vospominaniya* [Ivan Wyschnegradsky: A Pyramid of the Life: Diary, Articles, Letters, Memoirs]. Compiled and edited by A. Bretanitskaya. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 320 p.
4. *Kolyadenko N.* Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya (na materiale iskusstva XX veka). [Syn-aestheticity of Musical and Artistic Consciousness (on Example of the XXth Century Music)]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2005. 392 p.
5. *Lysenko S.* Sinteticheskiy hudozhestvennyj tekst kak fenomen interpretatsii v muzykal'nom teatre: avtoref. dis. ... doctora iskusstvovedeniya [Syn-aesthetic Artistic Text as a Phenomenon of Interpretation at Musical Theatre: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2014. 48 p.

Таблица 1

Респонденты, показавшие положительные результаты практикума

	1-й респондент	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й
Ведущая репрезентативная система	А	А	К	Д	А	А	В
Слабовыраженная репрезентативная система	К	В	А	А	К	К	А
Вид искусств, которым занимался респондент	Музыка 1–3 года	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше	Изобразительное искусство	Танцы	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше

- А – аудиальная репрезентативная система;
 В – визуальная репрезентативная система;
 К – кинестетическая репрезентативная система;
 Д – думающий, анализирующий, логический тип.

Таблица 2

Респонденты, показавшие отрицательные результаты практикума

	1-й респондент	2-й	3-й	4-й	5-й	6-й	7-й	8-й
Ведущая репрезентативная система	К	К	В	Д	Д	В	А	Д
Слабовыраженная репрезентативная система	А	А	А	В	А	А	В	А
Вид искусств, которым занимался респондент	Изобразительное искусство	Танцы	Музыка 8 лет и больше	Музыка 8 лет и больше	Музыка 4–7 лет	Танцы	Музыка 1–3 года	Музыка 4–7 лет

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА И. ВЫШНЕГРАДСКОГО: ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ

В статье рассматривается проблема целостности мироощущения И. Вышнеградского. Опираясь на литературные и теоретические сочинения композитора, автор стремится представить синестетичность как основополагающую черту творческой концепции И. Вышнеградского. Характеризуется специфика взаимных сопряжений микрохроматической системы И. Вышнеградского, индивидуально трактуемой им программности в музыке и теории цветового ультрахроматизма. Указанные сопряжения интерпретируются исследователем как своеобразная «технология» раскодирования смысла, заключенного в музыкальном произведении. С целью не только теоретически, умозрительно рассмотреть творческую систему И. Вышнеградского, но и на практике доказать её состоятельность, автором статьи был проведён синестетический практикум. В последнем приняли участие

студенты факультета психологии Харьковского национального университета. По итогам практикума около половины испытуемых отметили положительные изменения в восприятии непривычной для них музыки И. Вышнеградского. Анализ полученных результатов позволил автору сделать следующие выводы: синестезия, как творческий механизм художественного сознания, способствует преодолению инерции музыкального восприятия, сравнительно быстро приводит к изменению соответствующей рецептивной стратегии; синестетическая настройка на ощущение качества звучания влечёт за собой преодоление пассивности слуха и, наряду с этим, выполняет эмпатийную функцию.

Ключевые слова: И. Вышнеградский, микрохроматика, синестетическая концепция творчества, синестетический практикум, синтетическое восприятие музыки.

SYNAESTHETIC CONCEPTION
OF THE CREATIVE WORK BY I. WYSCHNEGRADSKY:
A TRIAL OF PRACTICAL ASSIMILATION

The problem of I. Wyschnegradsky's world-view integrity is examined in the article. The author basing upon the literary and theoretical works by composer strives to present synaestheticalness as fundamental feature of the creative conception by I. Wyschnegradsky. A specificity of interactions between the micro-chromatic I. Wyschnegradsky's system, music programness which individually is perceived by him and the theory of colour ultra-chromaticism is characterized. The mentioned interactions are explained by the researcher as peculiar de-coding «technology» of sense that is contained in musical composition. For the purpose not only to examine I. Wyschnegradsky's creative system in theory (speculatively) but also to demonstrate its justifiability the author of the article conducted the synaesthetic practical study.

The psychology students at the Kharkiv National University took part in this work. Finally about half of examinees have marked the positive alterations in their perception of so unwonted music by I. Wyschnegradsky. Analysis of obtained results allowed the author to draw the following conclusions: synaesthesia as a creative mechanism of artistic consciousness helps to overcome the inertia of music perception and in a short time leads to change the appropriate perceptive strategy; synaesthetic disposition to the feeling of tune entails overcoming of ear passivity and side by side with this realizes the function of empathy.

Key words: Ivan Wyschnegradsky, micro-chromatics, synaesthetic conception of creative work, synaesthetic practical study, synaesthetic perception of music.

Лозенко Екатерина Александровна

аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского
Украина, 61003, Харьков
e-mail: 380632283300@yandex.ua

Lozenko Ekaterina A.

Postgraduate student of the Department of Interpretology and analysis of music
Kharkiv National I. Kotliarevsky University of Arts
Ukraine, 61003, Kharkiv
e-mail: 380632283300@yandex.ua

