

социативном мышлении", "ассоциативном мозге". И с метафорой тоже ясно – она, кстати, как раз и базируется на ассоциативных сопоставлениях, являя собой сердцевину поэтики, суть стихотворного языка.

Казалось бы, здравый смысл восторжествовал, – но homo sapiens снова дал повод усомниться в том, что он на самом деле sapiens, когда обратился к изучению синестезии, которая являет собой как раз особую ассоциацию (межчувственную), особую метафору (межчувственный перенос). И не удивительно, что уже современник Рембо и Бальмонта психолог А.Бине, один из первых исследователей синестезии, догадался, что в основании необычных поэтических строк "со смешением чувств" лежит метафора, но это для него – "метафора-уродец". Поразительно, но факт – преднамеренное придумывание синестетических сопоставлений, но именно в качестве примера абсурда (катахрезы, оксюморона, если перейти в сферу филологии), можем увидеть задолго до Бине у не менее известных, чем Дж.Локк, философов. Объясняя функцию денег как формы меновой стоимости, осуществляющей "братание невозможностей", К.Маркс приводит в качестве подобного "приравнения неоднородного" сопоставление голоса известной певицы и ... хвоста кометы [3, т.3, с.422–443]. А сегодня мы спокойно воспринимаем такие стихи: "Женский голос, как ветер, несется, / Черным кажется, влажным, ночным. (Это из Ахматовой.) Заливает алмазным сиянием, / Где-то что-то на миг серебрит." В "Даре" Набокова цитируется Н.Чернышевский, который также в качестве примера "бессмысленного сочетания слов" сам придумал выражение "синий звук", чем как бы напророчил блоковский "звонко-синий час" [4, т.3, с.216]. Добавим к набоковской ссылке и ошеломляющий "синий лязг подков" Есенина!.. Да что философы, у Пушкина в "Египетских ночах" – такой абсурдистский эпиграф: "Из своего голоса он сделает все, что захочет. Ему бы следовало, сударыня, сделать из него себе штаны". А через сто лет Маяковский превращает подобный образ в великолепную синестетическую метафору: "Я сошью себе черные штаны из бархата голоса своего".

Отсюда очевидно, что синестетические способности – не биологического, а социального происхождения. И именно искусство является той областью, где культивируется и развивается синестезия как концентрированное проявление образного мышления, отвечающего художественному стилю, духу данной эпохи.

Но почему столь схоже, трагично сложилась судьба понятий "ассоциация", "метафора", "синестезия"? Дело в том, что все они даже этимологически относятся к "связи", а в любой системе, любой структуре именно связи заметить и изучать намного труднее, чем сами элементы,

компоненты этой системы. Система чувственного отражения мира – не исключение...

1. Лурия А. Маленькая книга о большой памяти. – М.: Изд-во МГУ, 1968.
2. Сагатовский В. Философия как теория всеобщего и ее роль в медицинском познании. – Томск: Изд-во ТГУ, 1968.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2 изд.
4. Набоков В. Собр.соч. в 4 т. – М.: Правда, 1990.

A COMPARISON OF TRUE-SYNESTHETE AND PSEUDO-SYNESTHETE COMPOSERS

Day S.A.

(Taiwan, National Central University)

e-mail: daysa@cc.ncu.edu.tw

For more than a century, questions have been raised as to whether certain composers of music were indeed truly synesthetes (by medical/neurological definition), or rather creative artists merely employing the concepts of relationships between music and color. Investigation of this matter sheds interesting light on the nature of both types of composers.

"Synaesthesia" is the name for a related set of polygenic-based neurological conditions having in common that stimuli to one sense, such as smell, are involuntarily simultaneously perceived as if by one or more other senses, such as sight or/and hearing. Most if not all of the genetic factor are autosomal dominant. One component common to all forms might perhaps be passed down dominant on X-chromosomes (see Baron-Cohen & Harrison 1997; Cytowic 1989; Riccò 1999) [1; 3; 6].

Synaesthesia is additive; that is, it adds to the initial (primary) sensory perception, rather than replacing one perceptual mode for another. Both sensory perceptions may thus become affected and altered in the ways they function and integrate with other senses. Synaesthesia is generally "one-way"; that is, for example, for a given synaesthete, sounds may produce synaesthetic tastes, but tastes will not produce synaesthetic sounds.

Actually, synaesthesia should be divided into two general, somewhat overlapping types. The first, "synaesthesia proper", is as described above, in which stimuli to a sensory input will also trigger sensations in one or more other sensory modes. The second form of synaesthesia, "cognitive" or "category synaesthesia", involves synaesthetic additions to culture-bound cognitive categorizational systems. In simpler words, with this kind of synaesthesia, certain sets of things which our individual cultures teach us to put together and categorize in some specific way – like letters, numbers, or musical notes – also get some kind of sensory addition, such as a smell, color or flavor. The most common forms of cognitive synaesthesia involve such things as colored written letter characters (graphemes), numbers, time units, and musical notes or keys. For example, the synaesthete might "see" (synesthetic vision is most often – but not always – "in the head", as if projected onto a screen at the forehead) different colors for different spoken vowel and consonant sounds, or perceive numbers and letters, whether conceptualized or before her in print, as colored. A friend of mine, Deborah, always perceives the letter "a" as pink, "b" as blue, and "c" as green, no matter what color of ink they are printed with.

Amy Beach (1867–1944), American pianist and composer, who flourished c. 1900–1920's, was unquestionably a true synesthete. It turns out that Beach had both perfect pitch and a set of colors for musical keys.

"Other interesting stories about Amy's musical personality and her astounding abilities as a prodigy are recounted in almost all previous biographical writings. One such story is Amy's association of certain colors with certain keys. For instance, Amy might ask her mother to play the "purple music" or the "green music" [2, p. 16].

"Amy's mother encouraged her to relate melodies to the colors blue, pink, or purple, but before long Amy had a wider range of colors, which she associated with certain major keys. Thus C was white, F-sharp black, E yellow, G red, A green, A-flat blue, D-flat violet or purple, and E-flat pink. Until the end of her life she associated these colors with those keys" [5, p. 5–6].

I will leave the discussion of Alexander Scriabin's synaesthesia itself to Bulat Galejev and Irena Vanechkina, who have already quite adequately pointed out Scriabin's pseudo-synaesthetic techniques. Suffice to say that Scriabin was definitely not a true synesthete.

Despite his protests to the contrary, it appears to me that Olivier Messiaen, on the other hand, was indeed a synaesthete. The point of contest here is that, contrary to general opinions regarding synesthesia, most true synesthetes who synesthetically "see" colors in response to some stimuli do not see the colors "out

there". Only about 25% do so; the rest "see" the color "internally", often as if projected onto a screen within the head. In his conversations with Claude Samuel [7], Messiaen makes a point that, unlike his friend Blanc-Gatti, he [Messiaen] does not see colors "out there" and thus is not a synaesthete. I believe Messiaen's diagnosis errs on this point. In addition to this, it is typical for synesthete and non-synesthete composers alike to speak of "color associations", and to assume that such associations derive from somewhere or some thing. Messiaen, however, when speaking of his associations, does not give any basis as to where or what the associations might derive from, only stating firmly that the associations, for him, are that way and could not be any other way. Unlike Scriabin, Messiaen seems to be aware that his chord and color correspondences are unique to himself and not readily translatable to others. Messiaen's descriptions of the colors he sees to musical structures (complex chords) fits as a typical, classic example of colored "cognitive-type" synaesthetic vision.

It appears that Nikolai Rimsky-Korsakov might also have been a synesthete, but the evidence is rather more scant. Again, unlike Scriabin, Rimsky-Korsakov's colors fall somewhat more into the typical pattern of true synesthetes, not scanning across all colors of the spectrum, being often grey or dark, and almost repeating certain colors between different notes.

Sir Arthur Bliss, who wrote his *Colour Symphony* in 1922, was not a synesthete. He was simply yet another influenced by the ideas of "color music", although, for him (unlike Scriabin), it did not come with the trappings of mystic religions, but, rather, with British traditions. The symphony features four movements: *Purple; Red; Blue; and Green*. Bliss based this work upon the standard symbolism generally associated with these colors in traditional English heraldry, along the following lines: "Purple – Amethysts, Pageantry, Royalty – and Death; Red – Rubies, Wine, Furnaces, Magic, ...; Blue – Sapphires, Deep Water, Skies, Loyalty, Melancholy; Green – Emeralds, Hope, Youth, Joy, Spring and Victory" [4].

In 1989, Miles Davis presented his album, *Aura*, a suite of 10 modern jazz pieces each set upon a color. *Aura* was composed by Palle Mikkelborg, who was not a synesthete. The composer was aware of the concept of synesthesia, but only slightly. The correspondences made between the musical styles and particular colors are primarily based upon western-European – and more so, on North American – culture. Furthermore, the associations are fairly "loose"; the colors are arranged in a certain sequence, and the musical pieces of the suite flow in a certain arrangement, but there is not strong attempt to have the two sequences correspond.

One thing to notice about true synesthete composers: they almost never attempt to portray their actual synesthesia in their art. The only one I know of who has tried to do so to any extent is Messiaen, with very poor results. Amy Beach seem apparently tended to avoid the concept; Michael Torke, another synesthete composer, follows cultural conventions rather than his own personal correspondences. Since true synesthesia is so extremely individualistic, it doesn't translate well – the audience cannot relate to what you are doing. Since there is no mystical, symbolical scheme involved, but only the composer's personal synesthetic correspondences, there is nothing for the audience to grasp onto programmatically. Generally speaking, it can be said that, while synesthetic schemes such as Scriabin's can produce great art, such as *Prometheus*, true synesthesia typically produces miserable art.

1. *Baron-Cohen S., and John Harrison E. (ed.) Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings.* - Cambridge: Massachusetts: Blackwell Publishers, 1997.
2. *Brown, J.W. Amy Beach and Her Chamber Music: Biography, Documents, Style.* – Metuchen, N.J.: Scarecrow Press, 1994.
3. *Cytowic R.E. Synaesthesia: a Union of the Senses.* - N.Y.: Springer Verlag, 1989.
4. *Dannatt G. Album notes to Bliss: A Colour Symphony; Metamorphic Variations.* BBC Welsh Symphony Orchestra; Barry Wordsworth, cond. – London: Nimbus Records, 1991.
5. *Jenkins W.S. The Remarkable Mrs. Beach, American Composer.* – Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1994.
6. *Riccò D. Sinestesia per il design: Le interazioni sensoriali nell'epoca dei multimedia.* – Milano: Etas, 1999.
7. *Samuel C. Olivier Messiaen: Music and Color. Conversations with Claude Samuel.* Trans. by E.Thomas Glasow. – Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994 (1986).

СИНЕСТЕЗИЯ КАК УСЛОВИЕ ПОНИМАНИЯ

Волкова П.С.

(Астрахань, Ин-т усоверш. учителей)

Феномен синестезии, который нередко изучается в контексте взаимодействия искусств, был положен в основу концепции полихудожественного развития школьников, разрабатываемой коллективом сотрудников Лаборатории взаимодействия искусств астраханского Исследовательского центра эстетического воспитания РАО под руководством Б.П.Юсова [1, 2].

Вместе с тем существует еще одна причина, по которой синестезия оказывается в большей степени связанной с педагогическими, нежели психологическими задачами. Речь идет о неприменном участии данного процесса в *развитии способности понимать*, причем не только те виды искусства, которые включены во взаимодействие, но и самого себя. Специально оговорим, что именно с понимания собственного "я" индивид учится открытости в общении с окружающими его людьми. "Я – единственный, – писал по этому поводу М.М.Бахтин, – из себя исхожу, а всех других нахожу..." [3]. Рядоположенность понятий, разведенных по разным областям знания (имеются в виду синестезия и понимание) обусловлена их диалогической природой. В первом случае осуществляется диалог модальностей, во втором – диалог объективного (*ratio*) и субъективного (*emotio*), который определяет собой самосознание личности. Таким образом, и синестезия, и понимание самым непосредственным образом участвуют в построении смысловой (концептуальной) системы языкового носителя на уровне части и целого [4]. По-видимому, значимость синестезии для функционирования системы обусловлена тем, что в процессе диалога модальностей система непрерывно снабжается невербальными концептами. Образование последних происходит на основе информации, поступающей по чувственным каналам восприятия. При этом, чтобы "чужое" по отношению к индивидуальной концептуальной системе знание стало "своим", необходима процедура перевыражения. Суть данной процедуры в следующем: новое знание, поступающее, например, по визуальному каналу восприятия, перевыражается в моторно-двигательный, аудиальный или какой-либо другой опыт, которым система располагает к моменту очередного поступления.

Иллюстрацией сказанному могут послужить слова И.Стравинского. На вопрос своего собеседника: "не была ли когда-нибудь подсказана